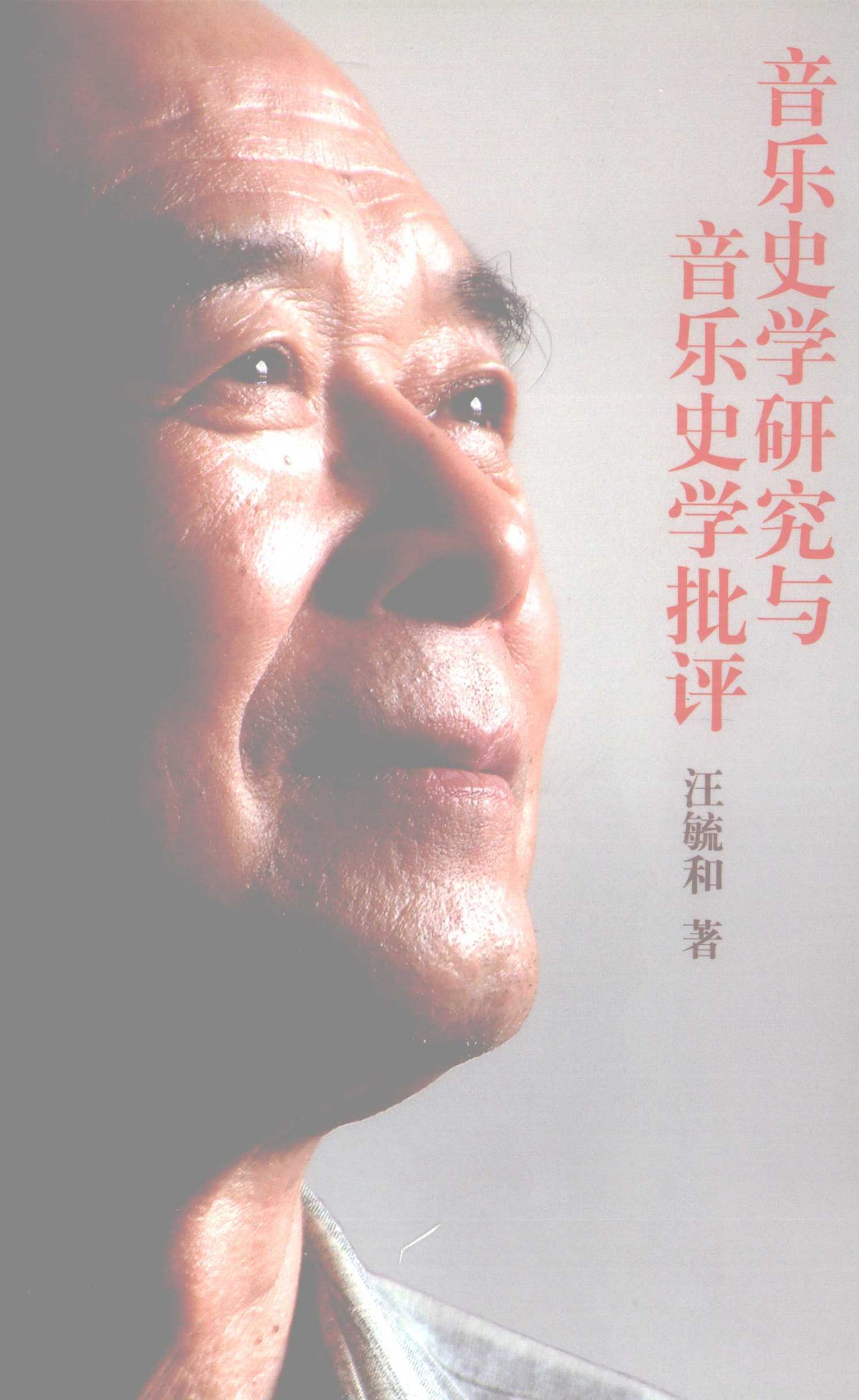


音乐史学研究与音乐史学批评

汪毓和 著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

责任编辑：牛抒真
封面摄影：吕英亮
封面设计：王　华


定价：42.00 元
ISBN 978-7-103-03707-2
9 787103 037072 >

音乐史学研究与音乐史学批评

汪毓和 著



图书在版编目（CIP）数据

音乐史学研究与音乐史学批评 / 汪毓和著 .— 北京 ：人民音乐出版社，2009. 7

ISBN 978-7-103-03707-2

Ⅰ. 音…　Ⅱ. 汪…　Ⅲ. 音乐史-研究-世界　Ⅳ. J609. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 039500 号

责任编辑：牛抒真
责任校对：张　琛

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路 2 号　邮政编码：100036）
Http: //www. rymusic. com. cn
E-mail: rmyy@rymusic. com. cn
新华书店北京发行所经销
北京隆昌伟业印刷有限公司印刷
880×1230 毫米　32 开　2 插页　19.25 印张
2009 年 7 月北京第 1 版　2009 年 7 月北京第 1 次印刷
印数：1—1,500 册　定价：42.00 元

前 言

1996年,在广东高等教育出版社及北京中国文联出版公司的支持下,我有机会将自己从20世纪50年代步入音乐界至90年代初正式发表的文章,分别以《论音乐与音乐家》及《音乐史论新选》为名,编辑出版了两本文集。这两本文集的出版发行,不仅基本如实地记载了我从20世纪50年代中至90年代初将近四十年的学术工作和文艺思想的发展,也在某个角度向读者反映了我国这阶段音乐事业建设和发展的一些真实情况。因此,曾得到一些单位和广大读者的欢迎。

从那以后,时间又过了将近二十年。随着我国音乐事业的迅速发展和深入提高,由此促使音乐创作的风格演变、人们对艺术思考广度和深度的变化,以及群众音乐生活的方方面面所出现值得关注的新问题和新现象。在各方面的推动下,我又留下了自己都感到意外的写作成绩(大概写了各种形式的专题论文和一般评论上百篇)。这样就又提出是否应该将这些新写的文章再编一本"文集"(简称"文集二")的问题?因为,自己终究已步入一生的晚年了,对自己来讲也应该尽可能亲自来处理这件事。

回顾自己一生的经历,几乎绝大部分时间与中国近现代音乐教

育、与中国近现代音乐艺术的发展分不开。作为一个教师，从20世纪50年代开始，我主要在以欧洲为主的“外国音乐史”方面担任教学，还作为教研室的一员参与了由张洪岛教授主编的《欧洲音乐史》教材的撰写。但到1958年后，我的教学工作就主要转向了“中国近现代音乐史”，并逐步承担了这一方面的“共同大课”、“专业大课”、“个别课”（为本科毕业生、硕士及博士研究生的论文指导），并为此编写为这些教学所需要的教材。从2000年开始，我又参与了中央音乐学院现代远程教育相关课程的教学，还先后编著出版了适应这一领域的各种教材。除此之外，80年代以来，我还推动和组织了许多有关这一领域的各种全国性的学术活动。直到今天，我已被认为是我国这一学科的主要开拓者之一。但是，对外国音乐史方面的教学研究，我并没有完全放弃，并且我始终认为要将中国近现代音乐史的教学研究工作搞好，懂一点外国音乐发展的历史是很有用的、很必要的。

在这不到二十年的时间里，我把较多的精力投入于音乐史的教学和教材编订工作。先后进行了对人民音乐出版社1984年出版的教材《中国近现代音乐史》的两次全面修订，进行了以“国家教委”课题的方式、有关《中国现代音乐史纲“1949—1986”》（1991年由华文出版社出版）的编写，还应约编写了中央音乐学院现代远程音乐教育学院的《中国近代音乐史》两种课件（即2000年由中国音像出版公司出版的“电子课件”和2006年由民族大学出版社出版的“文本课件”），以及2006年及2007年由高等教育出版社约稿、为普通高校共同课用的《中国近现代音乐史》（上册：近代部分；下册：现代部分）的编著。同时，还结合那几年音乐史界展开有关“重写音乐史”的讨论写了一些专题发言和文章。因此，有关“史学研究”和“专题史学考察”的内容，可以说是我这一阶段研究和评论工作重心，也是这次

“文集三”首要的重心。

在从事上述教学工作的同时，我始终对结合现实的音乐评论工作保持密切的关注。因为，我认为作为一个音乐理论工作者，密切关注现实音乐生活的发展、特别有关现实音乐创作的发展，是自己不可推卸的职责。我的所有的音乐批评也即在这样的条件下或自发、或接受约稿进行的。“文集三”中所登载的文章，绝大多数是根据自己90年代后发表于音乐报刊的文章中所选取的，约有五十多篇（不包括在这阶段出版的“教材”和专著）。

其次，关于中国近现代音乐家的研究，也是我的史学研究的一个中心。尽管在1958年时我曾批判过在西方音乐史学中普遍存在的“英雄造时势”的观点，赞成应体现“人民是音乐历史的创造者”的观点，但我在当时并不赞成削弱个人在艺术创造中的作用，而且后来愈来愈感到对历史人物的研究在史学研究中具有重要意义。所以，在这二十多年来，我先后应约为文化艺术出版社撰写了《中国近现代音乐家评传》（上册：近代部分，1992年），（下册：现代部分，1998年），应约为湖南文艺出版社编写出版了《聂耳音乐作品》（2003年）；同时，曾在《人民音乐》等报刊上连续发表了数十篇有关现代音乐家的专题评论。当然，后者的发表并非都出于我个人的考虑，不少是结合现实音乐生活的需要而写的。如对著名作曲家杜鸣心的评论，因在80年代已先后发表过两篇，并在已出版的“文集二《论音乐与音乐家》”中也选入了，而在90年代以来，恰恰就没有再写有关老杜作品评论的机缘。类似的情况还有。因此，在这方面显得没有什么通盘的规划。

对于选入的文章，除了在文字和体例上做了必要的技术性订正外，还对有关写作的背景和发表的出处做了极其简要说明，对文章的基本内容一般都保持其原有的观点、结构和面貌。但是，有些文章

在发表时曾带有极少的谱例和一些图片，规格很不一致，为了压缩“文集”的篇幅和统一格式，统统从简了。最后，特别要说明的是，所收入的文章是过去发表在不同的报刊上，时间的跨度很长，因而造成了所有文章的标点符号、字号规格等严重的不一致。在我交出这些稿件时，尽管我尽力做了一定的统一，实际上仍给编辑同志留下了不少麻烦。最后，在具体工作方面，我曾得到中央音乐学院的马荣国、吴旭、徐冬和淮南的李世军、彭玉琴等同志的关心和帮助，并得到人民音乐出版社的有关领导和资深编辑牛抒真同志的大力支持，以及我的家人在各方面所付出的努力和支持，谨在此一并致以诚挚的谢意！

汪毓和

2007 年 8 月 1 日于中央音乐学院

2008 年 6 月 14 日于中央音乐学院

目　录

第一部分
史学研究及史学评论

《中国近现代音乐史卷》综述

（说明：这是为人民音乐出版社编撰《20世纪中国音乐史论研究文献综录》中的《中国近现代音乐史》卷（1901—1949）所写的一篇"综述"。根据"文献综录"编辑领导小组的统一布置，本卷只收录中华人民共和国成立前正式出版（不包括内部编著的"油印本"和"手抄本"）的有关"中国近现代音乐史"的部分，其中有关"文献目录"的收编及大部分文献的"提要"撰写，主要由我的学生、沈阳师范学院的胡天虹副教授负责；有关中国古代音乐史学及民族音乐学的部分均由其他有关的卷收录；有关"中国现代音乐（1949—2000）"的部分，已单独设卷，由梁茂春和明言同志负责，此处一概从略。）

中国是一个具有悠久历史和灿烂文化传统的文明大国，数千年来，这些数量浩瀚的文化的创造和积累，大多以典籍的形式，以手抄或木刻、石印的方式，收藏在宫廷和少数士大夫统治阶层中。而且，有关音乐的资料留存，又大多归入于历史、数学、天文、律吕的典籍中。直到近代资本主义经济和新文化的发展，有关音乐的资料才逐步获得自己独立的地位，并开始通过铅印出版这种媒介手段，将它们传给普通群众，发挥它们在社会交流和文化传承的作用。可以说，中国的音乐出版物是随着中国近代新音乐文化的建设逐步发展了起来。从此以后，音乐出版物就成为音乐家从事各种音乐活动（创作、表演、教育、研究等）和思想经验进行及时反映和交流的一种重要载体，其中包括乐谱、音响制品和文字记载的文献资料（主要通过个人的著述和各种不同的音乐刊物等）。特别在"五四

新文化运动”的推动下，音乐刊物发行和音乐著述的出版，逐渐为大家所重视，从而真正得到了全面起步性的发展。但是，这个领域的发展又不能不受到种种客观环境（主要是社会生活的稳定、经济条件的充裕，和统治者的关注等）的制约，以及自身经验的逐步提高、逐步完善（主要指写作者的专业知识修养和理论水平、出版者的经验和技术水平，以及读者群的接受能力等）的过程。因此，通过这些出版物的“综录”的研究，是对过去音乐文化发展进行了解的一个重要侧面，也是人们进行音乐历史研究的不可缺少的环节。

一

从“鸦片战争”至清末（19世纪末）有关中国音乐资料的留存，限于过去的政治、经济的条件，绝大多数是以手抄和木刻的方式保留在宫廷（后来大多转藏在公立的图书馆）和民间，还谈不上现代意义的出版和广泛传播。至20世纪开始，才开始有通过在报章杂志上发表和出版机构的印刷，流传于社会。但是，整个20世纪上半叶，中国的音乐出版物都带有初创、自发的特点：即个人著述所涉及领域大多杂而浅，刊物发行的刊名多、刊期短、规格不统一和发行数量小。根据中国艺术研究院音乐研究所资料室所编辑的《中国音乐书谱志——先秦至1949年音乐书谱全目》（“增订本”，1994年人民音乐出版社出版）以及其他有关资料的粗略分析，对这一百年来的音乐书谱出版，概括下列几点：

1. 在民国（1912年）以前的七十多年、至“辛亥革命”到“五四”以前的七年，除了随着“新学堂”发展而萌生了一些有关“学堂乐歌”的歌集，共约三十五种。代表性的歌集有：沈心工的《学校唱歌集》、李叔同的《国学唱歌集》、辛汉的《唱歌教科书》、叶中冷的《小学唱歌

集》和《女子新唱歌集》、胡君复的《新撰唱歌集》、华航琛的《共和国民唱歌集》、沈心工的《重编学校唱歌集》、冯梁的《军国民教育唱歌初集》、张秀山的《最近中等音乐教科书》等;有关的文字性文献大多散见在一般性的报章杂志上(如《新民丛报》、《浙江潮》等),比较重要的文献有:梁启超《饮冰室诗话》的若干"节"、匪石的《中国音乐改良说》、曾志忞的《告诗人——"教育唱歌集"序》和《音乐教育论》,以及赵元任的《说时》等。其他有关音乐的出版物几乎还处于空白无序的状态,如有一种关于吹奏西洋喇叭的、有两种关于学奏手风琴的、有一种有关军乐的、有一种有关学奏风琴的、有三种介绍基本乐理的,等等。

2. 在"五四新文化运动"推动下的20年代,到"军阀混战"基本结束、南京国民政府建立后的30年代,中国的音乐出版物的发展才有了比较明显的全面并进和逐步提高的势头。总的讲,有关中小学的音乐教材的编订出版仍占绝对的优势,其中有关幼儿音乐教育的有十二种,有关中小学音乐教育的有九十六种,有关师范高等音乐教育的有五种,有关群众音乐教育的有四种。代表性的音乐教材有:沈秉廉、叶绍钧、胡敬熙、陈鹤琴这些著名儿童音乐教育家所编订的教科书;萧友梅、黄自、吴梦非、周玲荪、丰子恺、刘质平、钱君匋、裘梦痕、朱稣典、邱望湘、沈秉廉、缪天瑞、王瑞娴、柯政和、钱仁康等著名音乐教育家所编订的各种教材。其中以黄自等编著的《音乐(复兴初级中学教科书)》(共六册,商务印书馆出版),教育部编的《中学音乐教材》(商务印书馆出版),丰子恺、裘梦痕编的《开明音乐教本》,萧友梅编的《新学制唱歌教科书》和《新学制乐理教科书》、《新学制钢琴教科书》等影响最大。这时期有关歌曲的出版数量品种也非常多,其中占相当分量的也是为了提供学校音乐教育所用的,其中比较重要的有:萧友梅的《今乐初集》、《新歌初集》、丰子恺与裘梦痕合

编的《歌曲集——中文名歌五十曲》、应尚能的《燕语》,以及陶行知作词、赵元任作曲的《晓庄歌曲集》等。除此以外,各种创作性声乐作品也开始得到出版,其中具有代表性的有:赵元任的《新诗歌集》、黄自的《春思曲》、周淑安的《抒情歌曲集》、应尚能的《创作歌集》、李惟宁的《抒情合唱曲》和《独唱歌集》,以及钱君匋、陈啸空等的《摘花》和邱望湘、钱君匋的《金梦》等。中国的儿童歌舞音乐大多出版于这个时期,也主要流行于这时期的中小学校。其中多数作品均出自黎锦晖之手,共达二十多种(后来还选择一些单独出版其剧本),其次是沈秉廉(醉了)、邱望湘(文藻)、陈啸空等所写,约有十种。另外,在这阶段由国内六大宗教组织共同组成的"联合圣歌编辑委员会",编选出版了颇有影响的基督教圣咏集《普天颂赞》(中文歌词、五线谱记谱),其中不仅包含了国外最有影响的基督教圣咏,还编入了由杨荫浏、范天祥(美籍)、周淑安、杨嘉仁等编写的以中国民歌旋律为基础的中国风味的基督教圣咏,还翻印出版了一本《一百零一首最好的歌》(英文歌词、五线谱记谱、多数为合唱形式、部分还带钢琴伴奏)。前者在广大中国基督教徒中影响很大,后者则对广大学校知识分子的音乐爱好者有很大的影响。有关器乐的出版物,品种是有所增多,但大多属于供初级练习所用,其中还有一定数量是翻印外国资料所编的或由一些在华的外籍音乐家所编。

关于这时期所编印出版的音乐理论著述,以中外音乐史学和史料及其通俗性的出版物较多,其次还有:基本乐学、音乐教育学、中外音乐比较、外国和外族音乐的传入,以及音乐美学等。从这些著述的作者讲,以王光祈的著述涉及领域最广、数量也最多。从 1923 年他正式转入从事音乐学的研究到 1936 年他逝世于德国波恩,十三年间共编印出版了对中国、东方音乐的研究和对外国音乐的介绍的中文著述共约四十多种,大多在德国写作,通过中华书局在国内出

版发行。此外,他还以德文写作了他的博士论文《论中国的古典歌剧》(该文直到80年代才经人译成中文正式发表),以及许多有关欧洲音乐的专题论文和在德文报刊上介绍中国诗歌、戏曲、音乐的文章。其中比较重要的有:《音乐在中国的意义》(1926)、《论中国音乐》(1927)、《论中国记谱法》(1928)、《千百年中国与西方音乐的关系》(1935),以及为《大英百科全书》和《意大利百科全书》等辞书撰写有关中国音乐的条目。在国内出版的他的音乐著述中,属于介绍西方音乐理论的主要有:《德国人之音乐生活》(1923)、《欧洲音乐进化论》(1924)、《西洋音乐与戏剧》(1925)、《德国国民学校与唱歌》(1925)、《声音心理学》(1928)、《音学》(1929)、《西洋制谱学(即作曲法)提要》(1929)、《西洋音乐史纲要》(1937年出版)等,其中有不少在国内尚属首创(这里所标明的年份,主要是指其国内出版的时间)。属于对东西方音乐的比较研究和对中国音乐的专题研究,主要有:《东西乐制之研究》(1926)、《东方民族之音乐》(1929)、《翻译琴谱之研究》(1931)、《中国诗词曲之轻重律》(1933)、《中国音乐史》(1934)、《千百年间中国与西方的音乐的关系》(1935),以及他的博士论文《论中国古典歌剧》(1934)等。其中也有不少的选题是属于国内首创的性质(上述各著述所标明的年份,主要是指其国内出版的时间)。丰子恺的著述曾在广大音乐爱好者中影响较大,在这时期他曾先后出版了:《音乐的常识》(1925)、《音乐入门》(1926)、《孩子们的音乐》(1927)、《生活与音乐》(1929)、《近世西洋十大音乐家》(1929)、《音乐的听法》(1930)、《世界大音乐家与名曲》(1931)等十多种著作。他的这些著作中有不少是根据日本的田边尚雄、门马直卫等人的通俗音乐论著编译而成的。

除此之外,在中国音乐史学方面,在王光祈的著述之前,已经出版的还有叶伯和的《中国音乐史》(1922)、郑觐文的《中国音乐史》

(1929)、许之衡的《中国音乐小史》(1931)、缪天瑞的《中国音乐史话》(1932)、萧友梅的博士论文《中国古代乐器考》(以德文发表、德文原名应译为《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，该文至1990年12月经廖辅叔教授译成中文，由上海音乐出版社出版),以及日本著名音乐学家田边尚雄著、陈清泉翻译的《中国音乐史》(1937年由商务印书馆出版)和日本著名音乐学家林谦三著的《隋唐燕乐调研究》(1936年由商务印书馆出版)等;在音乐美学方面,值得注目的是先后出版了黎青主(即青主)的《音乐通论》(1930)和《乐话》(1934)等;在乐律学方面也先后发表了杨没累的《没累文存——卷一乐律漫谈》(1929)、刘复(即刘半农)的《从五音六律说到三百六十律》、杨荫浏的《平均律算解》等。在介绍西方著名音乐家方面,值得注意的是当时已有人翻译出版了法国罗曼·罗兰的名著《贝多芬传》,但是,此译文远不如后来(1949)傅雷的译本。当时,由周起应(即周扬)翻译的《苏联的音乐》曾在进步音乐工作者中有过较大的影响。此外,在30年代还先后出版了三本我国自编的《音乐词典》,作者分别是梁得所、刘诚甫、刘朴庵。但这些辞典的质量均较差,只能说我国开始有人想在这个领域做填补空白的努力,但实际上还力不从心。

3. 到抗日战争爆发后及40年代,因为战争的影响,我国的音乐出版又呈现出一种无序而杂乱的趋势,当时真正有影响的是各种音乐杂志(如《新音乐》月刊、《乐风》月刊等)的编辑发行(具体情况后面详细介绍)。至于以专著形式的音乐出版物主要呈现出“杂而散”的情况。如在各类音乐出版物中,由于抗日战争及解放战争宣传工作的需要,各类歌曲曲集的发行占绝大多数,这些曲集大多是简谱的小开本,纸张和印刷的质量极差。其中群众影响较大的曲集有:张定和等编的《抗战歌曲新集》(一至三辑)、舒模编的《抗战歌集》、孙

慎编的《战地新歌》、“鲁艺”编译部编的《新歌选集》、西北战地服务团编的《战地歌声》、李凌编的《三年歌选》、李凌和赵沨编的《中国名歌选集》和《新音乐歌集》、薛良和甄伯蔚编的《世界名歌选集》、孙慎和舒模编的《音乐创作集》、陈原和余荻编的《抗战新歌集》和《合唱名歌选》、田汉等编的《大众歌曲(费克歌曲集)》、时代出版社编的《大家唱》、人民音乐社编的《人民歌集》、东北文协编的《工人歌集》等。

代表性的音乐创作有:冼星海的《黄河大合唱》、马思聪的《祖国大合唱》、陈田鹤的清唱剧《河梁话别》、三野文工团的《淮海战役组歌》、李凌根据冼星海《九一八大合唱》改编的《新年大合唱》,以及由重庆“黄自全集出版委员会”编的《黄自歌集第一册“长恨歌”(清唱剧)》和《黄自全集》,上海音乐书店出版的《聂耳全集》等。这个阶段还编印出版了两本值得注目的歌集:一是李抱忱在国民党中宣部国际新闻处为了向国外宣传中国抗战歌曲的授意下编选了一本中英文对照、带钢琴伴奏的《中国抗战歌曲集》(1939年初版、1944年增订版);另一是反映重庆国立音乐院“山歌社”对中国民歌进行现代多声研究初步成果的《中国民歌选》(带钢琴伴奏)。前者无疑对国外是有较大的影响,后者常常成为音乐会的独唱曲目在许多声乐家及音乐爱好者中有较大的影响。

关于理论性的著述,占有较大比重的仍是为了配合学校音乐教育的技术性音乐教材(普通乐理、和声学、对位法等)和社会音乐教育的通俗性教材。其中还是以编译外国学者的著述为主。如缪天瑞编译的美国该丘斯的《音乐的构成》、《曲调作法》和《曲式学》,张洪岛编译的俄国里姆斯基-科萨科夫的《实用和声学》,以及赵沨编译的弗·莱曼的《和声分析》、汪培元翻译的齐·伟治的《应用和声学》、李凌编译的卡鲁索的《声乐知识》等,以及相当数量的有关口琴、风琴、钢琴、小提琴的练习曲和粗浅的乐曲集。完全由我国学者自编的技

术理论著述只有黄自的《单对位法概要》、陈洪的《曲式与乐曲》、赵梅伯的《合唱指挥法》等少数几种。比较重要的理论性音乐出版物，有傅雷翻译的罗曼·罗兰的名著《贝多芬传》，陈元翻译的冯·梅克的《我的音乐生活》(柴科夫斯基与梅克夫人通讯集)，沈敦行(知白)翻译的英国著名音乐学者、作曲家佛·威廉士的《民族音乐论》，以及陈洪翻译的斯库尔斯的《音乐小史》、梁番翻译的西尼亚维尔的《俄罗斯音乐史纲》等。以文集形式出版的有：吕骥等著的《新音乐运动论文集》和由各地新华书店出版的《人民音乐家冼星海》等。遗憾的是当时面临抗日战争所造成的政治动乱和经济困难，有些比较有价值的著述和作品均无法正式出版，只能以"晒蓝"或"油印"的方式勉强留存。如杨荫浏的《中国音乐史纲》和《国乐概论》、延安鲁艺编的《中国近代音乐史参考歌集》、华北联合大学文艺学院编的《中国红军歌选、夏承焘作的《白石道人歌曲考证》等。从音乐出版物发行的地区看，由于政治、经济的影响，基本上局限于国民政府所统治的沿海大中城市(包括抗战时期西南大后方的主要城市)，而在革命根据地和抗战以后的"边区"或"解放区"都极其困难(即使是油印本也极少)。

二

关于利用报刊的形式所发表的有关中国近代音乐的著述和作品，比上述正式音乐出版物的内容和形式较为单纯(主要是各种专题的评论、通讯报道和一般小型的声乐和器乐独奏曲)，数量也受一定的限制(受刊期和发行量的影响，当时一般还没有办理订阅的销售网络)。但是，它们的优点是能够做到及时集中反映、社会反响也较大。专门的中国音乐刊物创刊于 20 世纪初，在那个时代，有关音乐的文章的发表如前所述，大多刊登在报纸或一般非音乐的刊物

上。根据中国艺术研究院音乐研究所资料室所编辑的《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》(文化艺术出版社,1990年)及其他有关材料,大致可归纳为下述几点:

1.“五四”以前,正式出版的中国音乐刊物只有三种,即李叔同编印的《音乐小杂志》(创刊于1906年1月,在日本东京)和《白阳》(创刊于1913年5月,在浙江杭州),以及张无为编印的《灿花集》(创刊于1908年11月,在上海)。每种仅出了一期,而且其中的两种均为李叔同一人负担写稿、组稿、抄写、版式和美术设计等,只是印刷均为石印,发行依靠专门的出版机构。这三种刊物均为以文字为主,带少数作品乐谱的综合性音乐刊物。李叔同所编的两种刊物均与介绍西洋美术、文学相结合,而另一种张无为编的《灿花集》则主要与介绍我国民间小曲相结合。

2.“五四”以后至“抗日战争”全面爆发的十七年间(即1920—1937年),在“新文化运动”的推动下,约出版发行了二十多种音乐期刊(绝大多数均为私营的“同人刊物”)。虽然刊物种类的数量不算多,但其花色品种还琳琅满目。代表性的刊物有:

① 北大音乐研究会的《音乐杂志》(共出刊二卷、每卷编号到十期),主要刊登“研究会”同人对当时中国音乐建设的不同主张。如王露的《音乐泛论》和《中西音乐归一说》,杨昭恕的《音乐在美术上之地位及其价值》和《哲学系设立乐学讲座之必要》,陈仲子的《欲国乐之复兴宜通西乐说》,萧友梅的《什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》,刘庭芝的《我对于改革中国现在音乐谬误的意见》,以及李荣寿的《我对于我国学校乐歌当改良的刍议》和《我国学校乐歌的谬误》等。在这个刊物中也登载了他们所写的专题性的学术性文章,如萧友梅的《乐学研究法》和《中西音乐的比较研究》,杨昭恕的《中西音律之比较》和《论音乐感人之

理》,王露的《琵琶申音发微》和《琴律三准说》等。在这个刊物上曾刊登了一些值得重视的作品,如白宗魏作曲的《木兰词》,赵元任的钢琴曲《偶成》,萧友梅的《卿云歌》、《民本歌》、《注音字母歌》、《四烈士冢上的没字碑歌》,萨都剌词的《金陵怀古》,以及黎锦晖的早期民乐曲等。

② 中华美育会的《美育》(月刊,共出七期,主编吴梦非),其内容包含了有关音乐、美术为主的各门艺术(诗歌、文学、戏剧等),中心目的是为了推进美育在普通教育中的影响。这个刊物吸收了一批音乐以外的艺术家(如姜丹书、欧阳予倩、丰子恺、傅彦长、周湘、夏丏尊、俞寄凡等)的著述。

③ 北平爱美乐社的《新乐潮》(月刊,共出刊了三卷,约十多期,主编柯政和),这个刊物的内容偏重于对西洋音乐的介绍,除了对欧洲古典、浪漫乐派大师的介绍外,还首次向读者介绍了西方现代的德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基,以及爵士音乐(在该刊中所用的中文译名不一样)等。值得注意的是,它刊登了刘天华关于"国乐改进"的基本见解的文章《国乐改进社缘起》和《我对于本社(指"国乐改进社")的计划》,以及连续刊登了刘天华翻译的普劳特的《和声学理论与实际》,这可能是我国对这一名著的最早的译文。另外,他们还开始注意了汉译音乐家人名的统一问题,并刊登了有关的文章。

④ 北平国乐改进社的《音乐杂志》(不定期,共出了一卷,十期,刘天华负责),这是具体实践刘天华"国乐改进"主张的重要刊物。其中不仅刊载了刘天华主要的国乐新创作,如二胡曲《除夜小唱》(即《良宵》)、《月夜》、《闲居吟》、《病中吟》、《光明行》,琵琶曲《改进操》、《虚籁》、《歌舞引》外,还刊登了刘复(刘半农)词、赵元任曲的《呜呼三月一十八》,萧友梅的《闻艺专音乐系解散有所感》、《国难歌》、《国耻》,以及赵元任、陈德义、韩权华所写的钢琴曲等。在文章方面值得

注意的有：刘天华的《"月夜"及"除夜小唱"说明》、赵元任的《"中国派"和声的几个小试验》、缪天瑞的《中国音乐略史》、袁同礼的《西人关于国乐之著作》、杨仲子的《北平音乐教育运动》、柯政和的《斯克里亚宾的生涯及其艺术》、饱尘（即李抱忱）的《介绍寿磬（即当时德国著名指挥家谢尔欣）》、杨荫浏的《工尺改制谈》、张洪岛的《和声美的追求》等。

⑤《国立音乐专科学校校刊·音》（月刊，初名《音乐院院刊》，出了三期，从1929年11月起改现名至1937年2月，共出刊了七年、六十六期，主编先后为青主等），这是这阶段中国音乐刊物中刊期最长、刊数最多、内容独特、史料价值很高的出版物。由于是内刊的性质，对于封面、版式、纸张等均一切从简，但从内容上讲不仅基本如实全面反映了国立音专的办学情况（如重要的公函布告、会议、决定、学生入学和毕业的名单和教职员变动的名单，以及每学期学校经费收支的报表等），还包含一定数量的理论文章、歌词选刊、通讯报道、演出评论、音乐作品（均为五线谱记谱）和比较详尽的学校师生音乐会（包括技术考级）的演奏曲目等。它以大量事实充分说明当时国立音专有关行政和教学工作的公开化、严肃性、民主性。比较重要的文章有：萧友梅的《古今中西音阶概说》、青主的《论音乐的功能》、《音乐的使命和立场》、《论诗艺和乐艺的独立生命》、《怎么样的诗才适合用来作曲？》、《怎样才算是美的音乐作品？》、《论音乐的批评》、《论音乐的审听》，以及冼星海的《普遍的音乐》等。遗憾的是从1934年青主离校及其他原因，该刊的内容大大削弱了，变成了单纯的校刊（这方面的内容也较过去单薄）。

⑥《乐艺》（季刊，主编青主，1930年4月创刊至1931年7月停刊，共出了六期）及《音乐杂志》（季刊，音乐艺文社编，主编易韦斋、萧友梅、黄自，1934年创刊，共出了四期）。这是当时与国立音专有密

切联系的、学术性比较突出的两种综合性音乐刊物。前者在开本、纸张、美术装帧等方面均可称是当时中国音乐刊物之最,后者在这些方面则明显相形见绌。但是,从刊登的文章和作品的专业水平讲,它们均较之当时其他音乐刊物高出一头,可以说在某种意义上代表了国立音专的水平和观点。前者的代表性文章有:萧友梅的《介绍赵元任先生的新诗歌集》、《我对于 X 书店乐艺出品的批评》、《对于大同乐会拟仿旧乐器的我见》、《中国历代音乐沿革概略》,黄自的《音乐的欣赏》和《西洋音乐进化史的鸟瞰》,青主的《作曲与填曲》、《音乐的好尚》、《论音乐的原素》、《论民歌》、《论印象派的音乐》、《介绍几个新的音乐作家》、《给国内一般音乐朋友一封公开的信》、《论中国的音乐——给上海交响乐团指挥 Mario Paci 一封公开的信》、《由东方民族和自然民族的音乐说到印象派和表现派的音乐》、《谈谈俄罗斯的音乐》、《给赵元任先生一封公开的信》,胡周淑安的《声乐问题的随感录》、《儿童与音乐》、《中小学唱歌教员之责任》,朱英的《整理国乐须从改良曲谱着手》、《对于整理国乐之零碎商榷》,以及吕展青(即吕骥,当时还只是音专的一个学生)的《东方民族与古代音乐》等。比较重要的作品有:萧友梅的钢琴曲《新霓裳羽衣舞》和钢琴与大提琴《秋思》、易韦斋的歌曲《天下为公》、胡周淑安的歌曲《乐观》和《安眠歌》、黄自的男声合唱《目莲救母》、华丽丝(青主的德籍夫人)的中国古诗词歌曲《喜只喜的今宵夜》、青主的《我住长江头》和《红满枝》、朱荇青的琵琶曲《海上之夜》、吴伯超的二胡与钢琴《秋感》、陈田鹤的歌曲《谁伴明窗独坐》和《春归何处?》、赵元任的钢琴曲《Two-part Invention》等。后者的代表性文章有:龙沐勋(榆生)的《从旧体歌词之声韵组织推测新体乐歌应取之途经》,易韦斋的《墨子非乐释义》,萧友梅的《欧美音乐专门教育机关概略》、《音乐的势力》、《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大车列浦宁的略传

与其著作的特色》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》和《为什么音乐在中国不为一般人所重视?》,黄自的《勃拉姆斯》、《乐评丛话》、《调性的表情》,青主的《反动的音乐?》,华丽丝的《关于中国音乐的进展问题》,和浩如的《音乐是否属于特殊阶级的?》,刘雪庵的《怎样才能彻底取缔黎锦晖一流之剧曲?》和《读墨子非乐释义后》,罗亭(即贺绿汀)的《听了祀礼中大同乐会的古乐演奏以后》等。比较重要的作品有:黄自的混声合唱《旗正飘飘》、独唱《赋登楼(点绛唇)》、女声合唱《山在虚无缥缈间》,应尚能的独唱《吊吴淞》,陈田鹤的独唱《牧歌》、《山中》、《望月》、《给》,江定仙的独唱《静境》、女声合唱《春晚》,以及刘雪庵的《航空学校校歌》等。但是,正因为这两个刊物的专业水平较高和均属于国立音专的同人刊物,其读者面却相对缩小了,它们的刊期也都比较短。

⑦江西省音乐教育推行委员会的《音乐教育》(月刊,创刊于1933年,1937年12月停刊,共出刊五卷五十七期。主编先为萧而化,仅一年,后一直为缪天瑞),这是当时唯一得到政府机构支持的刊期长、刊数多、发行面广的综合性音乐刊物。这个刊物的宗旨是为了发展江西省的音乐教育(以普通中小学教育为主,也适当兼顾社会民众教育),并且,该委员会还建有附属的管弦乐队、合唱队以及其他民众文化机构,还举办中小学的歌咏比赛等,这些都为办好刊物增添了内容和社会影响。再加上刊物的主编缪天瑞和委员会的负责人程懋筠严肃认真的工作作风和比较重视团结广大音乐界人士,逐渐使这个省级刊物的影响远远超出了江西省,而扩及全国各地。如刊物的主要作者除了程懋筠、缪天瑞、萧而化和江西本省的音乐家外,许多外地著名的及新进的音乐家(如萧友梅、赵元任、柯政和、青主、李抱忱、陈洪、李惟宁、周淑安、唐学咏、丰子恺、贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、李树化、邱望湘、钱君匋、陈啸空、蔡继琨、张贞

黻、李元庆、吕骥、刘已明、刘天浪、廖辅叔、章枚、穆天澍等）也都逐渐纳入其作者队伍。同时值得注意的是，除了作为经常性的中心内容——音乐教育外，它们还出刊了“中国音乐问题专号”、“乐曲创作专号”、“苏联音乐专号”、“音乐教育情况专号”等，体现了他们在办刊方针上不断求新的首创精神。比较重要的文章有：程懋筠的《改良中国音乐刍议》、《低级文化民族的歌谣》、《黎锦晖一流剧曲何以必须取缔》、《女性与音乐》、《五线谱实际教学问题研究》、《关于讨论固定唱名法及首调唱名法的一封公开信》，萧而化的《怎样的才是好音乐》、《简要音乐辞典》（连续刊载），青主的《音乐当作服务的艺术》、《什么是民族社会主义的音乐》、《我亦来谈谈所谓国乐问题》、《今代音乐之途径与目标》，缪天瑞的《适用的小学音乐科用书》、《音乐史讲座》、《和声学讲座》、《乐式学讲座》、《曲调作法》（这些专题均为连续刊载），唐学咏的《音乐的社会作用》，柯政和的《中国音乐的发达概况》、《新国乐的建设》，钱君匋的《小学音乐教材的今昔》、《北欧各国的音乐》、《英国的音乐》，宋寿昌的《无调主义》，欧曼浪的《今代作曲名家白儿格》，蔡继琨的《现代日本作曲界概略》、《我作浔江渔火的经过》，陈洪的《国乐的定义》、《部定初中音乐课程标准检讨》，章枚的《音乐艺术往那儿去？》、《1936 年新音乐发展的检讨》、《音乐真是高于一切么？》、《歌唱艺术的复兴》，穆华（即吕骥）的《中国音乐文献书目稿》，易之的《苏联的音乐大众化运动》，亚选的《苏联的新音乐家》，缪天瑞译的《音乐与经济条件》，曾葆译的《苏联音乐十五年之回顾》和《苏联的音乐教育》，穆华（即吕骥）译、普罗柯菲耶夫的《苏联听众与我的工作》，李元庆译的《苏联青年音乐家肖斯塔科维奇的作品》，韵洁译的《苏俄革命音乐新兴艺术》，以及张贞黻的《未来的音乐》，钱学森的《机械音乐》和《美国通讯》，和怀玉的批评《一塌糊涂的刘诚甫的音乐辞典》、张沅吉的批评《音乐辞典?!》等。

此外，在该刊还刊登了数量比较多、比重不小的译文、译歌。比较重要的音乐作品有：赵元任的《全国运动大会会歌》、《中华我中华》和《我是北方人》，周淑安的《纺纱歌》、《坚劲歌》，邱望湘的歌曲《昭君出塞》（朱湘词），陈田鹤的歌曲《天神似的英雄》、《月下雷锋》、《秋天的梦》、《哀挽一位民族解放的战士（指鲁迅）》和钢琴曲《Prelude》（序曲）、儿童歌舞剧《皇帝的新衣》，江定仙的歌曲《前途》、《岁月悠悠》、《打杀汉奸》和钢琴曲《摇篮曲》，贺绿汀的歌曲《雷峰塔影》、《夜思》（李白词）、《工人之歌》、《新的中国》，刘雪庵的歌曲《春夜洛城闻笛》（李白词）、《淮南民谣》，陈歌辛的歌曲《Sayaurana》、《春花秋月何时了》（李后主词），曾雨音的歌曲《田家苦》，以及王沛纶的民族器乐曲《青莲乐府》等。

值得注意的是，该刊除了包含相当数量的儿童歌曲、学校歌曲（作曲者包含程懋筠、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、刘已明、贺绿汀、钱君匋、陈啸空、陆华柏等）外，还刊登了相当数量的抗日爱国歌曲（作曲者包括程懋筠、青主、陈洪、何安东、刘雪庵、老志诚、章枚、陆华柏等，其中特别是程懋筠、陈洪、何安东三人比较突出）。

除了上述七种影响比较突出的刊物外，这个阶段值得提出的中国音乐刊物还有：私立广州音乐院的《广州音乐》（月刊，1933 年 11 月创刊，至 1936 年停刊，共出刊四卷三十二期），这是一份以文字为主的同人刊物，作者基本上是该音乐院的教师（如陈洪、何安东、陈超琼、欧曼郎、黄晚成、马葆炼等），内容偏重于介绍西方音乐及广州音乐院、广州市音乐活动的报道。由于每期的稿件数量较少，稿件内容的分量也较轻，所以它的影响也相应较小。《中华口琴界》与《中国口琴界》，这是当时国内两份专门介绍有关口琴演奏基本技能和知识的普及性读物，出刊的期数和刊期所跨的年度虽然都较大，但刊载的稿件质量均属一般，它们的影响仅限于国内口琴爱好者。但也

反映了当时在广大音乐爱好者中口琴的广泛性。此外，1937年5月创刊的《今虞琴刊》，是由苏州"今虞琴社"所编印的，旨在广泛团结各地琴人、进行琴学交流的唯一专门的出版物。

从"抗日战争"爆发至中华人民共和国成立间的十二年（1937—1949）。这是我国在20世纪中政治形势灾难深重、社会情况动荡不安、经济条件空前困苦的十二年，但这也是中国人民政治觉悟空前高涨、民族意识不断觉醒、人民革命斗争飞速发展的十二年。过去音乐活动大多局限于沿海各大中城市的知识分子阶层，由于民族解放战争的激励和战争形势的发展，音乐活动开始不断向内陆边远地区的广大城乡群众深入普及。有关音乐期刊的创办和发行，也出现了迅速扩大的趋势。据不完全的统计，这阶段的出刊量猛增了将近四倍，达七十多种。其中半数以上是属于广泛传播群众性爱国歌曲（包括后来的"民主歌声"等）的歌曲性期刊，此外，小开本的、以简谱记谱的综合性音乐刊物的数量也不少。但是，一般都刊期短，纸张和印刷质量差，版式和装帧设计无法讲究。在中国共产党领导的"边区"和"解放区"，连以"油印"的方式也难以维持（除了在1948年东北战局发生重大转变之后）。在这七十种左右的刊物中有下列几种具有较大的影响：

① 新音乐社编的《新音乐》（月刊，1940年1月创刊，刊期长达九年、达九卷。期数因累受统治当局查禁，又不断以别的刊名出刊和以"地方版"形式出刊，难以确切统计，主编主要以李凌、赵沨署名，至1950年12月正式停刊）。这是抗战时期直接受重庆八路军办事处支持的、国统区发行量最大的、面向广大群众的综合性进步音乐期刊。这个刊物的文字部分，主要刊登有关国统区群众音乐运动和音乐创作的评论、国统区各地进步音乐运动的情况交流，以及有关

对广大音乐爱好者的音乐知识辅导等。此外,他们还有意识地向国统区音乐爱好者介绍“边区”音乐界的情况、“边区”代表性的音乐评论和音乐作品。也可以说,它是在国统区宣传“边区”、“解放区”音乐和促进国统区音乐界抗日民族统一战线的一条主要渠道。因此,这个刊物在国统区音乐爱好者中的影响非常广泛而且深远。代表性的文章、有关“新音乐”讨论的有:李绿永(即李凌)的《新音乐运动到低潮吗?》、《略论新音乐》,赵沨的《中国新音乐运动史的考察》和《论音乐的现实主义》,绿永(即李凌)的《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动》,安娥的《音乐家与革命》,陈原的《我们需要研习新音乐运动的历史》,光未然的《向着民族新音乐的道路前进》,冼星海的《现阶段中国音乐运动的几个问题》,马思聪的《中国新音乐的路向》和《新音乐的新阶段》,以及田汉的《对于我们新音乐作家苦难是太大了》等。有关“民族形式”讨论的有:绿永的《论新音乐的民族形式》,赵沨的《音乐的民族形式》,冼星海的《民歌与中国新兴音乐》,薛良的《民间歌谣的讨论》,天风的《陕北民歌的曲式》和《绥远民歌研究》,夏白的《关于四川的民谣与民乐》等。有关作曲家研究和作品评介的有:星海、吴沨(即赵沨)与矣之(即李凌)的《歌曲创作讲话》,绿永的《纪念黄自先生》,矣之的《从张曙先生的伟业想起》,马思聪的《创作的经验》,舒模的《士兵歌咏和士兵歌曲》,麦新的《关于创作儿童歌曲》,贺绿汀的《关于作曲及其他》,张庚的《音乐与戏剧》,克锋(即金帆)的《诗与音乐》,穆华(即吕骥)的《关于接触实际体验生活》,张颖的《创造时代的女音乐家》,以及冼星海的《九一八大合唱“序”》和《我学习音乐的经过》,甄伯蔚的《关于“生产大合唱”》(座谈评论),编者的《〈黄河大合唱〉演出座谈会摘录》,吕骥的《解放区音乐》,瞿希贤的《歌曲作法简明教程》等。该刊也曾组织了一些“专辑”(即现在的“专栏”,而并非“专号”),如“聂耳纪念特页”、“星海纪念

专页”、“唱歌方法”和“唱法问题特辑”、“简谱系统问题讨论”、“普及与提高”等。还有意识组织有关苏联音乐介绍(大多是译文),如赵沨译的《红军与苏联音乐文化》、《高尔基与音乐》,亚选译的《苏联民族歌剧运动》,张洪岛译的《苏联歌剧坛上十大艺人》、《杜那耶夫斯基》,徐洗尘译的《德米特里·肖斯塔科维奇》,叶林译的《N.米雅可夫斯基和R.格利埃尔》和肖斯塔科维奇的《论音乐》,朱世民译的肖斯塔科维奇的《为人民!为和平!》,梁香译的赫联尼科夫的《反对音乐批评和音乐学中的世界主义和形式主义》,榆青译的库哈尔斯基的《苏联作曲家重要任务》,赵沨译的《关于苏联的音乐教育》,以及张洪岛译的莫斯科国立音乐院的《和声学教程》(连载)等。

为了巩固音乐界的抗日民族统一战线,该刊还有意识组织了一些非党专家的稿件,如上述有关马思聪、张洪岛等著名音乐家的文章外,还有:李抱忱的《编辑英文版中国抗战歌曲集的经过》和《歌咏指挥讲话》(连载),缪天瑞的《音乐美学史概观》和《从教唱法讲到简谱系统问题》,以及杨荫浏、陈振铎、王震亚、孟文涛等的文稿。关于音乐作品的刊载,该刊基本围绕三个重点,即国统区的群众性新创作,如:丁珰的《军民合作歌》,赵启海的《柳条长》,程懋筠的《打游击》,汪秋逸的《淡淡江南月》,马可的《老百姓战歌》、《吕梁山大合唱》,陈田鹤、钱仁康的《桃花源》,韩悠韩的《故乡月》,沙梅的《白云故乡》,陈歌辛的《少年先锋》、声乐组曲《春之消息》,贺绿汀的《变啊变》、《垦春泥》、《胜利进行曲》,洛辛的《我们为什么不歌唱》、《青春战斗曲》(又名《青春进行曲》),舒模的《你这个坏东西》,宋扬的《古怪歌》,董源的《别让它遭灾害》,马思聪的《控诉》、《工人组曲》、《鸭绿江》,以及相当数量的李凌、舒模、孙慎、联抗、张文纲、甄伯蔚、薛良、韩悠韩等人的歌曲。有关介绍解放区的音乐作品有:冼星海的《打倒汪精卫》、《黄水谣》、《保卫黄河》、《军民进行曲》、《梁红玉》、

《生产大合唱》、《新年大合唱》(李凌根据冼星海的《九一八大合唱》改编)、《满洲囚徒进行曲》、《路是我们开》等,吕骥的《大丹河》、《青年壮丁》、《五四纪念歌》,郑律成的《古城(即延安)颂》、《军队进行曲》(即《八路军进行曲》)、《伐木歌》,杜矢甲的《青山青》,《朱总司令下命令》,张鲁的《有吃有穿》,马可的《咱们工人有力量》,贺绿汀的《新中国的青年》,亚威(即沈亚威)的《乘胜追击》,梁寒光的《胜利舞歌》,践耳的《打得好》,乐里的《李大妈》,以及歌剧《白毛女》选曲、平剧《逼上梁山》选曲等。有关介绍苏联革命歌曲有:斯脱亚尔的《夜莺曲》,科泼拉斯(疑即"波克拉斯")的《青春之歌》,亚历山大罗夫的《夜,是青色的》、《我流浪遍了四方》、《伏尔加之歌》、《斯大林赞》,阿尔曼德的《带枪的人》,可齐图夫的《中国抗战之歌》,诺维科夫的《图拉来复枪》,卡巴列夫斯基的《海军歌》,布兰铁尔(今译"勃朗捷尔")的《喀秋莎》,谢道亦(即"索洛维也夫－谢多依")的《青年团员之歌》,杜那耶夫斯基的《运动进行曲》,德热尔仁斯基(今译"捷尔仁斯基")的《啊,静静的顿河》、《放我去吧,母亲》等。

② 几种与《新音乐》月刊性质相近,或就是因为《新音乐》被无理查禁后由李凌和赵沨设法以别的名义坚持出刊的、宗旨相同而名目不同的音乐刊物。这些刊物一般都比《新音乐》刊期短、篇幅小,属于补充填空的性质。如:

《每月新歌选》("新音乐社"1939年5月在桂林创刊,主编林路等,共出刊十二期)是主要用于推广介绍国统区和"边区"的、群众性新创作的歌曲专刊,每期配载为数极少的、编者自写或特约的文字稿件。因此,它主要介绍了不少有历史价值的新的群众歌曲,如吕骥的《开荒》,郑律成的《延水谣》,夏之秋的《最后的胜利是我们的》,张寒晖的《游击乐》和《干吗要悲伤?》,林路的《江汉渔歌》和《儿女英雄》,以及"张曙遗作特辑"的《日落西山》、《赶豺狼》、《丈夫去当兵》、

《你往哪里逃》、《征夫别》和冼星海《黄河大合唱》全部(分三期连载)等,其中还有一些是与《新音乐》月刊相重的。

《音乐导报》(月刊,是《新音乐》第一次被查封后李凌等人通过“中华交响乐团”的名义出刊的一种报刊,创刊于1943年10月,至1944年4月停刊,主编李凌、黎国荃、伍伯就),该刊是以通讯报道为主的文字性读物,但也介绍了少量值得注目的音乐作品,如马思聪的小提琴曲《西藏音诗》,黄晓庄的钢琴曲《花鼓》,张文纲的歌曲《吹箫的人》(均为五线谱本),及杜那耶夫斯基的《战歌》等。

《音乐艺术》(它最初是以《时事新报》副刊的方式办了三期,至1944年11月才改为刊物的形式出刊,共出了十二期,主编仍为李凌、赵沨)比较重要的文章有:吕骥的《如何研究民间音乐》(研究提纲)和《民歌的节拍形式》,以及关于“苏联肖斯塔科维奇的介绍特辑”的一组文章。但更值得注意的是它介绍了一些音乐作品,如马思聪的小提琴曲《述异》、《喇嘛寺院》和《剑舞》(实际就是他的小提琴组曲《西藏音诗》的分三期刊载)和他的《民主大合唱》(共七个乐章,分两期刊载)、《抛锚大合唱》(共二个乐章),吕骥的清唱剧《凤凰涅槃》,以及陆云的《插秧谣》,孙慎的《民主是那样》,舒模的《黄鱼满天飞》,宋扬的《古怪歌》,以及延安杜矢甲的《五枝花》、崔牛的《朱大嫂送鸡蛋》,苏联杜那耶夫斯基的《友情颂歌》、《渔夫曲》等。这份刊物于1945年5月还出刊了一份名叫《音乐艺术丛刊副辑》(仅出了四辑,主编仍署名李凌、赵沨),其中刊载了:舒模的《凭良心》和《跌倒算什么》,费克的《怎得了》,以及为瞿白音的诗剧《岁寒曲》的配曲——“哀金城江”(费克曲)、“炸桥”(舒模曲)、“没有终点的长征”(舒模曲),和延安的秧歌剧《兄妹开荒》(安波曲);苏联歌曲有杜那耶夫斯基的《在高山上》等。

《新音乐》的“地方版”,大多办于抗日战争胜利结束之际,其中

以“粤港分社”所编的《新音乐月刊》(华南版)影响较大,主编仍署名“李凌、赵沨”,1946年4月创刊至1947年8月停刊,中间也曾遭受被无理查禁,共出刊约二卷九期。比较重要的文章有:孙慎等人联合署名发表的“代发刊词”《我们对新音乐运动的看法》,以“本社”署名的《决心与抗议》(在该刊遭反动当局无理查禁之后),马思聪的《忆冼星海》和《新音乐的新阶段》,行之的《收集、整理、保存新音乐运动史料》,李定的《马思聪与民主大合唱》,赵沨的《一个音乐学徒的日记》,陈良的《风暴之歌》(沪学运中的几支歌)等。该刊也刊载了一些重要的音乐作品(其中有些是从其他有关刊物上转载的)如:马思聪的《民主大合唱》、秧歌剧《兄妹开荒》、宋扬的《读书郎》和《苦命的苗家》、费克的《五块钱》、舒模的《打风满天下》、草田的《我们的歌》、唯民(即黎章民)的《凶手,你逃不了》,以及马思聪的《民歌新唱》的选曲,杜那耶夫斯基的《快乐的人们》等。

从抗日战争转入“相持阶段”后,国民党统治当局开始重视抓音乐刊物的编印出版,其中较重要的有:

① 教育部音乐教育委员会的《乐风》(月刊,创刊于1940年1月,仅出了一卷一期即因故停刊,至1941年复刊,按“新×卷”编号,共出了四卷,从第二卷后出刊的情况也不正常,总号编至十八,主编缪天瑞),这是当时国统区内以官方办的最主要的一份综合性音乐刊物。开本为16开,以五线谱及简谱并用,纸张和印刷质量也差。它出了一期就被停刊的主要原因是由于编者刊登了一篇荣森(即唐荣枚与向隅)的《鲁艺音乐近况》的报道。该刊的基本内容还是配合音乐教育的发展,同时也反映了官方有关乐教的方针贯彻和组织一定数量的音乐活动信息报道和知识辅导性的稿件。主要的文章有:陈立夫的《乐教之复兴》和《中国音乐学会成立大会训词》,康讴的《推

进社会教育的探讨》,李抱忱的《建国的乐教》,陈果夫的《音乐与习俗之关系》,熊乐忱的《到军队去》,刘雪庵的《怎样普及民众歌咏》,胡彦久的《乐器改良漫谈》,李元庆的《论音势》,杨荫浏的《国乐前途及其研究》(连载),常任侠的《西域琵琶东传源流考辨》,陈洪的《谈诗词入谱》和《固定唱名法与移动唱名法的难易问题》,曹安和的《琵琶柱位定法》,顾毓琇的《黄钟定音记》,方伦的《斯克里亚宾与斯特拉文斯基》等。

关于音乐作品的刊登也可分为两类:一是体现官方意志的,如康讴的《青年战歌》,李抱忱的《万年歌》,金律声的《拥护领袖歌》,刘雪庵的《民族至上》,杨仲子的《乐教歌》,杨荫浏的《精神改造歌》等;一是音乐家的一般创作,如马思聪的《自由的号声》,应尚能的《拉纤行》,李惟宁的《相见欢》(李后主词),陈田鹤的钢琴曲《血债》、合唱《江流七转》、歌曲《江城子》,贺绿汀的歌曲《嘉陵江上》、《中华儿女》,江定仙的《碧血》、合唱《为了祖国的缘故》和《呦呦鹿鸣》,陆华柏的歌曲《故乡》,刘雪庵的《军民联欢》,张文纲的《牧羊女》,以及张达观的《战斗进行曲》和刘北茂的二胡曲《前进操》等。

② 由三民主义青年团办的《青年音乐》(月刊,1942 年 3 月创刊至同年 12 月停刊,共出刊十期),这也是一份文字与作品相结合的综合性刊物。由于编者的努力和重庆一部分音乐家的支持,它还算是当时具有一定分量的出版物。文字稿件方面以传授中外音乐历史、音乐基础理论为主,如:王云阶的《音乐史话》,应尚能的《声乐概论》,《声乐的教与学》,洪波的《歌曲创作讲话》,以及有关“黄自逝世纪念”的专页等。

③ 由国立礼乐馆编的《礼乐》月刊(1940 年 10 月创刊)及《礼乐半月刊》(1947 年 3 月创刊,至 1948 年 2 月停刊,共出刊二十四期),这两种均是根据陈立夫提出的“复兴乐教”方针、具体宣传儒家古代

"制礼作乐"的一套理论来推动如何开展现代"乐教"实践的一个特殊刊物。代表性的文章有:李翎灼《论礼乐为现代当务之急》、陈觉玄《改进中国现代音乐戏剧教育的意见》、杨荫浏的《儒家礼乐设教的几种理论》等。但是,有些音乐家也曾借助这个阵地发表了一些有关中国古代音乐研究的文章,如查阜西的《答谈笛律》,杨荫浏的《七弦琴徽分之位置与其音程之比值》、《再谈笛律答阜西》、《儒家的音乐观》、《谈笛音》、《古琴谱式改进刍议》,杨宪益的《关于苏祇婆身世的一个假设》等。由于这是官方的出版物(尤其是后者),在其印刷装帧、纸张、开本等质量方面,可说是达到了当时国统区音乐期刊之最。

在当时的"边区"和后来的"解放区"除了相当数量的油印刊物外,正式以铅印排版印刷的音乐刊物主要是:

① 由延安边区音协、边区作曲者协会编的《民族音乐》(月刊,1942年4月创刊,至当年11月停刊,共出刊八期,编者主要是李元庆和李焕之),这也是文字和乐谱相结合的综合性刊物。主要文章有:马可的《目前歌曲创作上的几个问题》,李焕之的《歌曲中国化的实践》,麦新的《略论聂耳的群众歌曲》和《是改变工作作风的时候了》,吕骥的《民歌的节拍形式》和《音乐是谁发明的?》等。主要音乐作品有:麦新的《反法西斯进行曲》,李伟的《毛泽东之歌》和《生产进行曲》,马可的《张二嫂养娃娃》,张鲁的《加紧生产》,安波、马可、张鲁、刘炽、关鹤童的民歌联唱《七月里在边区》,以及苏联歌曲:勃兰坦的《最后神圣的战争》,米留汀的《人不犯我、我不犯人》,杜那耶夫斯基的《渔夫曲》等。

② 由中华全国文艺协会东北分会编的《人民音乐》(月刊,1946年12月创刊于佳木斯,后因战争停刊,1948年10月在哈尔滨复刊,后又迁沈阳出版,共约出了七期),这也是文字与乐谱结合的综合性

刊物,16开本,编辑、印刷质量是当时解放区音乐出版物之最。主要文章有:李焕之的《论节奏》,罗正的《东北秧歌散记》,吕骥的《张曙的群众歌曲》、《评"工人大合唱"》和《学习技术与学习西洋的几个问题》,郭沫若的《公孙尼子与其音乐理论》,穆华(即吕骥)的《创作、批评与听众》,周巍峙的《在实际斗争中成长》,马可的《镜泊湖上的劳动歌声》,关立人的《"坠子"之基本组织与基本曲调》,向隅的《加强创作、反映新的现实》,安波的《新音乐与新时代》等。主要音乐作品有:庄映的《说打就打》,吕骥的《铁路工人歌》,马可的《我们是民主青年》,李劫夫的《国民党一团糟》,莎莱的《纺棉花》,罗正的《穷人大翻身》,安波的《秋收歌舞》(共九段)等。

在这战火弥漫中国的十二年间,广大音乐工作者和一些音乐社团出于爱国和积极推动音乐文化发展的愿望,也曾克服种种困难创办了一些非营利性的同人音乐期刊。这些刊物名目繁多,出版质量更难保证、刊期更为短促。而且,出于为了配合抗日歌咏活动的需要,单纯歌曲性的刊物比文字与作品相结合的综合性刊物数量也较多。其中在群众音乐生活中发挥过积极影响的有:

① 以中华全国音乐界抗敌协会名义编的《战歌》月刊(初名《战歌周刊》以中国作曲者协会的名义,1937年10月在上海创刊,后一度停刊,至1938年1月在汉口复刊,才用此名。主编为刘雪庵,共出刊二卷十八期),刊物内容以发表抗战歌曲为主,也配合发表一些有关音乐创作的文章。较重要的作品有:刘雪庵的《中国空军歌》、《长城谣》、《流亡三部曲》、《中华儿女》,陈田鹤的《八一三战歌》、《巷战歌》、《保卫上海》,夏之秋的《最后的胜利是我们的》、《歌八百壮士》、《卖花词》,贺绿汀的《游击队歌》、《干一场》、《保家乡》,江定仙的《焦土抗战》、《抗战女工》,李惟宁的《抗战到底》,沙梅的《打回东北去》、

《还我山河》、《打柴歌》，李抱忱的《出征歌》，杜矢甲的《淮河船夫曲》，吴伯超的《悼张曙同志挽歌》，孙慎的《战地服务歌》，郑律成的《肉弹勇士》等。比较重要的文章有：张昊的《音乐作战中应注意的几点》，陈田鹤的《抗战期中的作曲问题》，刘雪庵的《作曲与配词》，向隅的《关于鲁迅艺术学院》，鲁之翰的《抗战以来全国乐坛鸟瞰》，孙鲁的《歌咏在抗大》，以及《中华全国歌咏协会成立宣言》等。显然，这是以上海国立音专部分作曲家当时爱国愿望的具体表现，同时，在这个刊物中也刊登了有关延安音乐工作者的作品和来稿，比较鲜明地体现了音乐界初步响应组成抗日民族统一战线的现状。

② 由上海国立音专发行的、综合性音乐期刊《音乐月刊》（创刊于 1937 年 11 月，至 1938 年 2 月即停刊，共出刊 4 期，主编陈洪），比较重要的文章有：陈洪的《随笔》（共 9 篇），萧友梅的《十年来音乐界之成绩》、《关于我国新音乐运动》，朱英的《中国音乐的出路》、《音专十年的回忆》，赵元任的《歌词中的国音》等；比较重要的作品有：李惟宁的《抗战到底》、《雪花的快乐》（徐志摩词），陈洪的《梁红玉》，和黄自以笔名“不平”发表的《童谣二首》（即“养蚕”、“牛”）等；

③《音乐月刊》（1942 年 3 月创刊，至 1943 年 5 月停刊，主编为缪天瑞、刘雪庵、陈田鹤，共出刊 2 卷、7 期），这是在重庆发行的一份综合性同人刊物，比较重要的作品有：贺绿汀的《胜利进行曲》，陈田鹤的《战士颂》、《制寒衣》、《出使》（选自清唱剧《河梁话别》），夏之秋的《思乡曲》，范继森的《安眠吧，勇士！》，张文纲的《壮士骑马打仗去了》，刘雪庵的《追寻》，林声翕的《满江红》，以及黄自的清唱剧《长恨歌》全部等；比较重要的文章有：晏青的《评秋子》，洪潘的《谈军乐》，冯玉祥的《丘八歌与丘八》等；

④ 由上海音乐教育协进会编辑出版的《音乐评论》（月刊，创刊于 1948 年 4 月、开始为周刊、双周刊，后才改为月刊，共出刊至 44

期，主要负责人是戴天吉和钱仁康)，这是一份开本、篇幅均较小的音乐评论(主要指外国音乐家、作品的评介，以及对当时中国音乐家的表演的述评)的文字读物，对象是广大知识阶层的音乐爱好者。如几乎每期均设专栏“音乐述评”和“当代乐坛人物(主要指世界著名的音乐家)”，以及像《听马思聪广播》、《周小燕独唱会》、《戴谱生女士弹索班》、《市府乐队(即指被接受后的原“工部局管弦乐队”)第三次音乐会》、《小提琴家马思宏》、《钢琴家董光光》，以及《音乐教育协进会主办第一次儿童音乐比赛会纪实》、《记解放剧场的“白毛女”观后杂感，并谈谈土嗓子洋嗓子的问题》等。

除此之外，这个阶段还有下列刊物也值得注意，如：

① 上海新兴音乐社(疑即过去王庆隆的“中华口琴会”的更名)编的《音乐世界》(月刊，1938 年 8 月创刊，出了二卷、共编号十七期)和上海口琴会编辑出版的《上海口琴界》(月刊，1939 年 4 月创刊，中曾两次停刊，至 1950 年又复刊，前期的主编为陈剑晨)，这是有关中国口琴音乐发展的另两种刊物，而且它们均处于当时上海的“孤岛”时期。它们均是文字与作品相结合的综合性刊物，其中除了主要涉及口琴练习的知识和刊登的口琴作品外，也有一些普及一般音乐知识的来稿，如徐迟的《标题音乐之话》(连载)，裘梦痕的《音乐的常识》(连载)，张汀石(即张昊)的《我国声乐教育前途》，纯洁的《我国音乐书籍调查录》，王允功的《和声学常识》(连载)，以及有关对已沦陷的北平和内地、海外音乐生活的某些报道(如《音乐在辅仁》、《辅大慈善夜》、《北平辅仁大学乐队》、《北平口琴界近况》、《北平音乐界近讯》、《北平音乐消息》、《北平音乐界近闻》和《昆明音乐之动态》、《香港乐坛动态》、《菲律宾音乐新闻简报》等)。在《音乐世界》上也刊登了一些值得注意的作品，如陈歌辛的歌曲《风雨中的摇篮歌》、《渡

过这冷的冬天》(包括吴晓邦为之所写的注释)，吴晓邦与陈歌辛合作的《"罂粟花"曲集》(注:《罂粟花》原是他们合作的一个舞剧)和向红的《观舞剧"罂粟花"》,以及一些苏联歌曲(如《夜莺曲》、《农夫曲》、《快乐的风》等)。

②《国立福建音乐专科学校校刊》(1942 年 12 月创刊,共七期)，它的性质接近于以前上海国立音专出版的《音》，但由于刊期仅半年,所刊内容显得相形见绌了。

③ 香港儿童音乐社出版的《儿童音乐》(不定期,1941 年 9 月创刊,开始先后在永嘉、桂林出版,主编为林白宁、洛辛等,共出了六期;至 1947 年在香港复刊,主编宋文焕即宋军,共出了七期),这是解放前唯一的、有关儿童音乐的专门刊物,无论文字或作品的稿件,均比较充实。

④ 由台湾省交响乐团编印的《乐学》(双月刊,1947 年 4 月创刊,当年 10 月即停刊,共出了四期,主编缪天瑞),这是台湾光复后(也是台湾历史上)第一次发行的综合性音乐刊物,由于刊期太短,稿件的征集显得有些凌乱无序就戛然而止了。

⑤ 由仰光"伊江合唱团"编印的《伊江歌声·伊江歌选》(不定期,1948 年 3 月创刊,共出刊十二期),这是我海外华侨音乐团体自办的一种歌曲性刊物,所刊载的大多是国内比较重要而流行的群众歌曲及苏联等外国歌曲。

三

根据上述的概略介绍和初步分析,大致可以归纳为以下几点认识:

1. 人类的文化历史的发展,从表面看似乎是由许多无序、分散、偶然自发的状态所形成的,这种情况可以从大量记录这些文化历史

的文献中得到直接的印证。但是,经过必要的"由表及里"、"由浅入深"、"去粗取精"的逻辑梳理和归纳之后,就可以显现出它的发展还是离不开一定的政治、经济条件的制约,形成各具时代特色的阶段性、地域性、阶层性、民族性等社会的"共性"及与之相结合的艺术家的"个性"。这种"共性"与"个性"的辩证关系,是人们能否正确认识文化历史发展的关键。

2. 音乐历史的发展也如上述那样最先都是由个人(或少数临时组成的集体)所创造的,也带有上述那种"无序、分散、偶然"的特点。但是,他们的大量艺术创造,实际上是经过许多编者和出版者根据社会需要进行筛选而编印出版的音乐出版物和音乐期刊,才得以作为史料被保存了下来。这些编者和出版者的"筛选",既带有其个人的主观性,又带有其一定历史条件的客观性,而且具备其出版物所特有的"及时、真实、集中"反映历史的特点。因此,从某种意义上讲,通过对这些出版物的整理和研究,也是后人重新认识历史的一个重要捷径。从中可以看出不同阶段社会政治历史的复杂性和不可逆转地向前推进的必然性;可以具体感受其"时代的脉搏"、"历史的大潮"和"民族的、群众的艺术审美要求"的生动体现。如从清末至"五四"以前,它们总的比较集中体现在:中国中小学音乐教育和"学堂乐歌"的单项建设和发展;从"五四"至"抗日战争"爆发,它们的重点就转移到中国新音乐文化的初步全面建设这一相对宽阔的领域;从"抗日战争"爆发至"中华人民共和国"的建立,其重点几乎完全集中在"抗日战争"和"解放战争"这两个民族解放斗争任务上。

3. 文化艺术的活动是文化艺术家个人的劳动结晶,但归根结底文化艺术的创造是为了满足人民群众精神生活需要的产物。这是一对辩证统一的矛盾,从文化发展的整体讲,也就是"普及与提高"的辩证统一的矛盾。20世纪上半叶中国新音乐文化的发展雄辩地说明

了这一对矛盾的不断演化。从音乐创作的体裁讲，声乐体裁优先于器乐体裁；从声乐体裁本身的发展讲，群众歌曲优先于艺术歌曲和大型声乐套曲；从中国的器乐体裁的发展讲，口琴、手风琴一度优先于钢琴、小提琴；二胡新创作的发展一度优先于历史悠久的古琴、琵琶；从音乐教育事业的发展讲，中小学的普通音乐教育先于专业音乐教育；甚至从对读谱法的选择讲，运用简谱要优先于运用五线谱。这一切从这半个世纪音乐出版物和音乐刊物的体现，作出了最有力的证明。这种现象的产生既有其政治的、经济的原因，也有其群众艺术审美习惯和情趣变化的原因。

4. 统治阶级的思想是统治的思想，文化艺术事业的发展(包括文艺作品的产生)常常离不开统治阶级的影响。但是，人民群众又是人类创造文化历史的主人。艺术家既是一定历史阶段、一定社会阶级的一分子，又是人民群众的一分子。这是艺术家必然带有“两面性”的根据。但这种两面性的体现不是平均的、凝固不变的，而是随着社会环境的影响和个人政治立场的选择而定的。“民心所向”是代表绝大多数人民长远利益和代表社会历史前进方向的集中体现，即使是一时掌握着统治大权的统治者制定其政策时，违背了它也必然会导致政治的失误而为人民所唾弃。例如，在 1927 年大革命失败、1931 年日本帝国主义侵占我国东北后，作为当时国民党反动政府所贯彻的政治路线是“先安内、后攘外”的卖国方针，他们极力提倡的文化政策是所谓“新生活运动”。为此，蒋介石有过大量的言论，陈果夫制定了整套的所谓“文化建设” 的方案和亲自编写了大量体现这一政策的歌词，陈立夫及张道藩之流也不乏为之鼓噪的行动。这些当然在当时的文化艺术创造上有过一定的影响。但是，当时代表中国绝大多数人民利益和代表中国民族命运的是，要全国一致进行“抗日救亡”的斗争。从这阶段中国音乐出版物和音乐刊物出版的实

际看，代表前者的出版物数量不多、质量也很差，而代表后者的出版物不仅从数量上占了压倒的优势，在艺术质量上也产生了许多脍炙人口的优秀作品。这就是“民心所向”的体现，是不依个人意志为转移的历史现实。类似的例子还可以举出很多，读者可以自己找出其正确答案。

5. 音乐艺术品是出自音乐家个人意愿（包括其政治立场和见解）的艺术产品，而音乐批评主要是批评者对具体艺术产品（对表演艺术来讲包括一度和二度的艺术创造）的客观影响的诠释。前者的载体主要是乐谱和音响，后者的载体主要是文字；前者带有更多的作者个人思想感情和审美情趣的抒发，后者则带有更多的面向社会现实、面向群众“喜闻乐见”的要求。前者的产生受音乐家个人的条件较为直接、受社会的影响比较间接，而后者的产生则受社会影响和客观物质条件（如经济开支、印刷条件和发行渠道等）的制约很大。所以，不是所有音乐艺术产品都能得到及时、全面、正确的批评，尤其是以文字形式刊载在音乐刊物上的批评。同时，不同的音乐刊物还联系着不同的作者和读者群，这些都对音乐批评内容的写作和它们所发生的社会影响有着密切的联系。这是现在我们重读这些音乐批评时所应注意的。

6. 抗日战争爆发以前，中国历届政府当局对于音乐出版和音乐刊物的发行一般不太重视，即使在抗战期间，情况稍有改变，直接由政府有关部门（及其所管辖的团体）掌管的音乐刊物也不多。这样，几乎绝大多数的音乐刊物均属“同人刊物”的性质。“同人刊物”的优点是受政治干涉较少，带有比较浓厚自发的、民主的倾向。例如，同样是在国统区报道有关延安“鲁艺”音乐系情况的稿件，在官办的《乐风》月刊上就被看作是编者的政治失误，那个刊物编辑部也随即遭到改组，刊物也因此停刊达一年之久；而在“同人刊物”的《战歌》

月刊上，就没有引起那么多的麻烦。当然，“同人刊物”往往受经济、出版等条件的限制比较大，因此，它们的刊期都比较短，印数也比较小。作为“同人刊物”能够做到刊期长、印数多，如30年代国立音专的《音》和40年代的《新音乐》月刊等)，主要说明其刊物的内容比较适合广大读者的欢迎，刊物编者对社会需求和时代脉搏比较敏感，工作责任心也比较强。带有官办性质的、30年代江西的《音乐教育》，由于有关当局(主要指当时的江西省教育厅和与其密切相关的程懋筠本人)能够逐渐顺应当时的历史潮流(也即“人心所向”)，对编者(主要以缪天瑞为代表)的工作比较放手，这是将官办与“同人刊物”两者作较好结合的、唯一的典型。

最后，这里所揭示的音乐出版物和音乐期刊只是20世纪上半叶中国音乐文献的一个重要的侧面，并非是它的全面。从当时的客观条件讲，想要做到全面反映是不现实的。例如，在谭小麟逝世时，在上海他的友人曾经打算出版谭小麟的音乐作品集，并为此征得了谭小麟的老师欣德密特为此写的“序”，结果由于种种客观的困难，这个愿望没有得到实现。此外，有关音乐表演的文献主要依靠音响制品的出版，在当时除了流行歌曲外，严肃音乐几乎无人关注；对音乐表演的情况报道及批评，有不少都分散登载在当时的报纸上，很遗憾，这些都是这次工作难以顾及的。所以，这次所录入的文献目录中所体现出来的情况，无论在其出版的质量和稿件的理论水平上，都带有明显处于“初创阶段”和相当“自发性”的特点。随着时代的演变和历史的前进，这种情况必然不断有所改进和提高，这一点将在另一本“中国音乐文献现代部分”的文献综录中，得到明显的展示和鲜明的对比。

中国近现代音乐史学科建设的概况

（1999年在北京“杨荫浏学术成就国际研讨会”上的发言，发表于《中国音乐学》2000年第一期）

一、学科建设的一般状况

本学科是从1949年中华人民共和国成立后才逐步开始建立起来的一个比较年轻的新学科。从它的起始至今，还只将近半个世纪，专门从事这一学科的教学研究人员也不算多。但是，经过大家的努力，已取得了比较显著的成绩。其建设和发展的情况大概经历了如下三个阶段：

（一）50年代末以前的“最初摸索阶段”

早在30年代末，在延安“鲁艺”，吕骥曾开设过被称为“中国新音乐运动史”的一门课；后来，于40年代，在李凌、赵沨领导的《新音乐》月刊上，也曾展开过有关这个问题的讨论，并发表过有关的文章[①]。1948年曾出版过一本华北大学编印的《新音乐论文选集》；1949年3月，哈尔滨的新中国书局曾出版了由吕骥编辑的《新音乐运动论文集》。至50年代，在中央音乐学院内，又开设了这门课程，名称仍为“中国新音乐运动史”，仍由吕骥同志亲自讲授。

（二）1958年至“文革”结束的“初创阶段”

在“大跃进”的浪潮推动下，以中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐家协会为主，曾分别建立了一些小组，开始进行有关中国近现代音乐史的史料调查、收集，以及有关开设这门课的教学大纲草案的制订等。当时进行这项工作的直接目的，是为了能尽早在各高等音乐院校中开设这门课程，以便与“中国古代音乐史”相衔接，所以，也就将它作为一个新的学科、命名为“中国近现代音乐史”。当时，在中国音乐家协会内成立了一个小组，参与其事的具体工作人员主要有：吉联抗、周畅、孙松林等；在中央音乐学院内，则建立了以汪毓和等人所组成的“中国近现代音乐史教研组”；在上海音乐学院内，则成立了以孟波为首的“中国近现代音乐史编写组”。至1959年，在中国音乐家协会、中央音乐学院中国音乐研究所直接领导下，组成了由各高等音乐院校（上海音乐学院没有派教师参加）有关教师参加的“中国近现代音乐史编写组”（组长为李佺民、副组长为汪毓和）。该组以不到一年的时间，集体编订了一套《中国近现代音乐史纲要》（共分五编、内部油印本）及一套内容还比较丰富、实用的《中国近现代音乐史参考资料》（共约二十分册、油印本）。与此同时，在中央音乐学院、上海音乐学院，也各自编写了试用性的教材初稿。中央音乐学院的教材为汪毓和所编写的讲义《中国近现代音乐史》（油印本），上海音乐学院的教材为集体编写的《中国现代音乐史纲》（内部铅印本）。1961年，由文化部音乐教材编写组在北京召开的“音乐教材评审会议”中，经过有关领导和专家的反复讨论，初步确定了以中央音乐学院汪毓和所编的讲义作为“试用教材”的名义，并于1964年首先在音乐出版社铅印出版（内部发行）[②]。至此，国内大多数音乐院校陆续以此作为教材进行试用，有些院校则采用了音乐研究所集体编写、后经黄翔鹏同志统修的那本教材，上海音乐学院则始

终用他们自编的、后经陈聆群改写的教材。

有关中国近现代音乐史的各种专题研究工作，当时基本上还没有真正提上日程，只是局限于对极少数几位音乐家（如聂耳、冼星海、刘天华、黄自等）的纪念活动所组织发表的一些专文。其中影响较突出的主要有：马可对冼星海的研究、李元庆对刘天华的评论、李业道对聂耳的评论、钱仁康对黄自的研究等。60年代，在中央音乐学院音乐研究所，以黄翔鹏、齐毓怡为主，利用研究所所收藏的有关聂耳、冼星海的“日记”、“书信”、“创作札记”等有关史料，先后编辑了多卷《聂耳专辑》、《冼星海专辑》等史料集（内部铅印出版），提供了一些过去一般不易看到的、有关中国近现代音乐史的参考资料。但另一方面，1957年曾在《人民音乐》上展开了一场针对汪立三等人的有关冼星海器乐作品评价的讨论，及“反右”后的批判；1958至1959年在《音乐研究》及《人民音乐》等刊物上展开的、由对黄自纪念而引起的对钱仁康、向隅等人的公开或内部的批判。这两次“讨论”和批判，可以说是“左”的思潮在这一领域的集中反映，对后来进行有关中国近现代音乐史的研究和教学，留下了不小的消极影响。

（三）从“文革”结束至90年代前半期的“全面建设阶段”

1. 教学方面

“文革”一结束，首先在文化部系统各音乐院校内恢复了这门课程的教学，所用教材一般大多仍采用中央音乐学院汪毓和所编的《中国近现代音乐史》（以翻印的方式）。当时在各师范院校的音乐系科，由于缺乏师资和有关资料，一时还难以开设这门课程。1982年，在山东师范大学音乐系的积极努力和得到了教育部的支持下，终于实现了利用暑假在山东烟台举办具有全国规模的“中国音乐史师资讲习班”；1984年在甘肃省兰州市又举办了全国性

的、高师系统的“中国音乐史研讨班”。这两次活动均聘请了吉联抗、黄翔鹏、冯文慈、李佺民、汪毓和、陈聆群等参与讲学及讨论，为在各高等及中等师范院校逐步建立起一支中国音乐史的师资队伍，以及逐步在高师系统健全这门课的教学工作，打下了比较坚实的基础。

与此同时，为了提高这门学科的教学水平和推进这一学科的研究工作，以文化部教育司和中国音乐家协会为主，曾先后举办了多次全国性的有关中国近现代音乐史的学术研讨，或教学经验交流会议，如 1981 年的“北京会议”、1984 年的“上海会议”、1987 年的“江阴会议”、1990 年的“北京会议”，以及 1991 年的“扬州会议”(后几次会议还包含讨论中国古代音乐史的内容)等。为了配合上述客观形势的需要，人民音乐出版社终于在 1984 年公开出版了我国第一本这门课程的教材，即汪毓和所编的《中国近现代音乐史》。与此同时，以中国艺术研究院音乐研究所及广州音乐学院合作编印出版了若干册冼星海作品手稿的影印本。此外，为了解决因各音乐院校及师范院校开设这门课程缺乏条件而可以提供广大师生运用的教学参考资料，从 80 年代初，以中央音乐学院音乐学系的中国近现代音乐史教学小组为主，即开始着手进行有关中国近现代音乐史的乐谱、文字的教学参考资料(均为油印本)。上海音乐学院、中国音乐学院等也进行了类似的工作[③]。1986 年，经过多方的努力，中央音乐学院又委托人民音乐出版社内部编印出版了一部内容比较充实、占有相当分量的《中国近现代音乐史教学参考资料“歌曲部分”》。而有关文字、音响等方面的材料，由于经费、人力等问题，至今还未能将其结集出版。至 1991 年，在国家教委的支持下，结合各高等师范院校的实际情况，又由山东教育出版社正式出版了由周柱诠、孙继南主编的《简明中国音乐史教程》(其中包括有关中国近现代音乐史的内

容)。至 1994 年人民音乐出版社又重新排印、出版了汪毓和编著的《中国近现代音乐史》(修订版)。

从 50 年代末以来,对这个学科的教学,在一般的音乐、艺术院校中主要开设的是与"中国古代音乐史"相衔接的"中国近现代音乐史"(许多院校或将这两门课合并为一门课"中国音乐史")。在设立音乐学系的院校则一般将共同必修"中国近现代音乐史"与为音乐学系学生开设的专业课分开进行,因为两者在授课内容、学时规定等要求方面不一样。另外,对音乐学系高年级的专业学生,还开设了这一领域的专题研究及论文指导的个别课。从 80 年代以来,在中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院、中国艺术研究院等院校,先后招收这个学科的硕士、博士研究生,指定少数教学经验和学术研究较高的专业教师给予其硕士、博士论文的写作指导。80 年代以来,在中央音乐学院、上海音乐学院等院校,还开设了一系列有关这一学科的、专为研究生的专题研究性的选修课。

根据 1984 年"上海会议"中曾提出应逐步将这门课程的内容扩充至中华人民共和国成立以后的倡议,曾先后在中央音乐学院、上海音乐学院开设过有关中华人民共和国成立以来我国音乐发展的各种选修课、讲座等,并在教学的基础上编写了有关教材。主要有:汪毓和主编的《中国现代音乐史纲(1949—1986)》(编写者还有徐士家、陈永连、朱代红等,1991 年北京华文出版社出版),以及由梁茂春编写的《中国当代音乐》(1993 年北京广播学院出版社出版)。80 年代以来还有些系统综述中国近现代音乐史的出版物,如由李焕之主编、郭乃安等参与编写的《当代中国音乐》(1997 年,当代中国出版社出版),中国艺术研究院音乐研究所居其宏编著的《20 世纪的中国音乐》,以及戴嘉枋的《中国音乐简史》(包括古代部分,国际文化出版公司,1993 年)等。

2. 科学研究方面

80 年代以来，这一学科建设的重心已从过去主要局限于满足各音乐、艺术院校通史性教学的范围,逐步扩及对我国 20 世纪以来代表性音乐家和音乐作品的各种专题性的研究;学科的研究范围也从过去主要局限于 1949 年以前的近代部分,逐步扩及 1949 年以后的现代部分(有的仍统称为“当代音乐”);研究成果的形式则从过去偏重于教学用的教材，逐步扩及各种专题研究性的论著、论文;同时，在一些专题性的史料建设方面均做出了全面的令人注目的进展。此外,随着整个学科的建设,还先后建立了像“中国聂耳冼星海学会”、“中国音乐史学会”、“马思聪研究会”、“萧友梅研究会” 等学术组织,由原来仅只少数几个人兼着搞点教学和研究,逐步扩及拥有上百位老、中、青相结合的,有一定影响的学术带头人和不同职称的学术梯队。特别值得高兴的是在台湾、香港以及其他海外等地,也逐渐有一些学者(如许常惠、韩国鐄、张己任、刘靖之等)开始投入这个领域进行研究工作，并与国内有关学者建立了经常性的学术交流。此外,在中国音乐家协会、各学术组织及各有关专业院校的支持下,还先后举办了多次专题性的学术研讨活动及演出活动。

总之,在这二十多年来,尽管在客观条件方面还存在各种各样的困难,但是,在各有关部门的关怀和所有专业人员的积极努力下,这个年轻学科的建设开始有了内容、形式多样、逐步走向深入的发展,学科的学术研究水平也相应得到了不断的提高。

二、工作中所取得的初步经验

如何摆正学科建设的方向及指导思想,是促使学科建设和发展的关键。根据这几十年的实际摸索,逐步取得以下一些不成熟

的认识:

(一)从事历史研究和教学,必须重视正确的思想的指导

按理说,历史只是客观存在的、人类各种社会行为的综合。但是,任何历史学的研究都是人们对过去历史的认识以及将这些认识所进行的科学归纳,这就不可避免地会带有研究著述者一定的主观性(即时代的和阶级的局限)。因此,任何历史研究的成果都不可能是客观历史原貌的完全“再现”,而只是历史学家对某些历史现象的系统认识和科学描述,其中可能具有很大价值的知识性和经验性的总结,也不可避免地存在相当成分认识上的偏见和谬误。如何努力使自己从纷繁复杂的历史现象中获得尽可能符合客观发展的历史认识,必须有正确的思想和理论的指导。根据多年实际工作的体会,我认为马克思主义的历史唯物主义和辩证唯物主义的理论,仍然是从事历史研究和教学的最有指导意义的思想和理论武器。它的核心就是必须坚持对历史的认识紧密联系社会的发展和时代的演变来观察,坚持以“实事求是”的精神去进行认识和描述。

众所周知,中国近现代文化艺术的发展与这个时期民主革命斗争的发展存在着密不可分的联系。因此,要正确地进行中国近现代音乐史的研究和教学,就存在一个在思想认识上正确摆正政治与艺术的关系的问题。过去我们工作中曾经发生的一个偏差,就是过分强调政治的影响,而忽略了艺术发展本身的特殊规律。但是,要纠正这种偏差,不能只是将其简单地倒过来就成的。要正确摆正这两者的关系就应重视两者在客观上所存在的相互差别和内在联系,而不能以一方压倒另一方的办法去对待。当然,作为艺术史之一的音乐史,主要是总结音乐艺术发展的历史,其中心内容主要是总结其艺术(尤其指创作)发展的轨迹和成就、总结所取得的经验和教训等。也就是说,应主要从艺术发展的角度去认识,而不能将艺术的发展

简单地作为政治演变的引证。从这点来说，要正确克服过去的偏见的影响，要真正符合马克思主义的精神去研究历史，我们还将进行艰苦的努力。

（二）正确摆正研究工作的宏观与微观的关系

我国过去对中国近现代音乐史学科建设的主要出发点是为了尽快在高等艺术院校开设这门课程和编写为教学用的通史性教材。在基本完成这一目的的基础上，才逐步展开有关各种专题的研究。因此，有些同志曾经认为这是一种倒过来的、不太正常的工作方法；他们认为正确的步骤应该是先集中力量搞专题研究，只有在将各种专题研究基本搞好的基础上才能进行有关通史的编写。对于这一认识是否完全正确、完全符合实际，我认为还可以研究。因为，任何学科的确立和发展，都离不开宏观式的研究和微观式的研究的相互交替的结合。从表面看，似乎等全部微观式的专题研究都完成后再进行宏观式的综合是一种非常理想的步骤，而实际上这两种研究很难作为两个先后不同的步骤给予截然分开，相反应该是不断相互交替的进行才能使双方的研究都取得真正的良性循环。一般意义讲，微观的研究应是宏观研究的基础，而宏观的研究则更有利于使微观研究不断深入和掌握其正确的分寸。因此，无论是宏观的研究或是微观的研究，都无法孤立地进行，也常常难以一时就取得最终结论。任何真理的获得都只具有相对的意义，绝对真理的获得只有在不断进行相对真理的探索中逐步积累起来，而且这种积累的过程也常常是无止境的。当然，在正常的条件下，对工作的开展，还是应该将更多的力量投入在各类微观的研究上，微观的研究积累不够丰富必然会影响宏观研究的质量，而宏观研究的不断提高，反过来又会促进微观研究的不断深入和取得比较符合实际的结论。回顾过去这一学科的建设和发展，最初将宏观的研究放在首位去考虑有其当时客观的

情况，而从80年代后的发展自然地加强了微观的研究，则是它在前进过程中的自我调节的结果。现在迫切需要的是再回头过来从宏观的角度来审视前阶段各种专题研究的迫切性和学术高度，以便使我们的力量尽快集中在真正具有迫切意义的空白点和薄弱环节，使我们的学科建设真正沿着正确的方向，在不断加强两者相互促进的良性循环的环境中前进。

（三）正确解决研究工作中的“条块结合”与“点面结合”，及两者之间的“主次分明”的问题

如上所述，客观历史的演变与历史学的描述是不同的。前者实际是人类各种社会活动相互交错地向前推动的“混成体”，而后者则是各类历史学家从各种不同的角度对这个“混成体”的各自的逻辑认识和描述。两者的对比，前者往往具有无比丰富、繁杂的特色，而后者则必须具有线条明晰、重点突出的逻辑结构，以利于人们对过去的历史发展具有清楚的认识，由此取得有益的历史知识和经验教训。因此，作为社会科学之一的历史研究，无论宏观的或微观的研究，都必然应正确解决好工作中的“条块结合”与“点面结合”。特别是有关宏观的研究（如通史、断代史、地方史、体裁史、风格史等）更应给予充分的重视。这实际就是要求我们对历史的研究，特别是对它的描述必须有严谨明晰的逻辑框架的问题。一部没有合理逻辑框架结构的历史著作不能说是一部理想的历史著作。一般讲，年谱、年表一类的读物不管其学术、资料的价值有多高，它们本身从严格意义上讲不能算是历史学的论著。其原因之一就是它们的基本框架是以比较简单的“逐年记述”的方式构成的，这种方式常常只能作为“正史”的附注或附件，它们本身是不能代替“正史”的。所以，即使一些重点艺术家、重点艺术单位的论著的写作，也同样存在正确处理好“点面结合”和“条块结合”的问题。

这里所指的“条”主要是指事物发展的纵的变化，所指的“块”主要是指存在这种演变过程中客观存在的“方面性”和“阶段性”。因为任何事物（包括各种历史的演变在内）的发展，常常是按照“从量变到质变”的辩证过程演变的。另外，任何事物的发展都不是孤立地进行的，常常是与它密切相关的其他事物的发展相伴而存在的，这就对它的认识和描述又存在一个突出主要矛盾的问题，否则就会使各种事物的发展搅成一团，不利于给人们一个明晰的概念。这就是所谓要“突出主线”的问题，就是对纵的观察及描述上要做到“主次分明”。例如，一般意义的通史，其主线实际上就是指政治的演变，而其他必须涉及的经济、文化等，都是围绕其主线的其他的“条”。我认为作为音乐通史，其主线应该代表这一艺术形态的演变和成就的集中体现——音乐创作的发展，而其他如音乐思想、音乐表演、音乐教育等等都只是围绕音乐创作发展的“副线”（也即次要的“条”）。当然，如果作为音乐思想史、音乐运动史、音乐表演史、音乐教育史等，其“主线”的含义也应相应作调整。所谓“块”在音乐史研究中有时常常就指所谓“历史分期”。其实，客观的历史本身不存在一种固定不变的分期问题，但是，在历史发展的过程中是存在各种各样的重大历史事件、历史冲突以及各种引人注目的历史突发现象。这样就促使历史学家对如何分期有各种各样的不同看法，这些不同的看法和分期法都是有关历史研究中的学术问题，可以展开讨论并在反复的讨论中逐步提高认识，逐步取得比较一致的认识（不一致也没有关系）。过去在编写中国近现代音乐史的过程中，曾经存在完全按照政治史的分期来分期的做法，后来，多数研究者主张应从音乐艺术本身的演变来进行音乐史的分期。这一新的认识无疑是比较合理的一种认识，但它并不意味着具体该如何分期的认识的一致。在这一点上，我是主张可以、而且应该容许有不同的看法和做法，以利于让广

大读者、广大教师和学生去选择,去判断。

（四）作为一种学科的建设和发展必须依靠众多的力量才能形成气候

进行学术研究应该说主要是个人的行为,但作为学科的建设,单凭个人的力量和智慧终究是有限的。只有将学科建设的发展作为一种崇高的事业去争取各方面的关心和支持,去调动所有同行们的相互协作,通过经常性的学术交流(讨论、争论等),才能发挥出巨大的能量、做出大大超过个人的显著成就。实践证明,几十年来,通过组织历次全国性的学术会议、通过各种学术团体的辛勤工作,都曾对这个学科的建设和发展起着不可忽视的促进作用。事业要得到发展,必然地离不开专业队伍的不断壮大。因此,抓好这门课的教学,特别是有关研究生的教学,是当前不断扩大这一学科专业队伍的关键。另外,通过经常性的对中国近现代音乐史知识的普及宣传，也是赢得各方面的关心和支持、调动社会力量来推动这一学科发展的有效方式之一。

三、存在问题和对今后工作的建议

与其他学科相比，中国近现代音乐史学科终究是一个历史比较短、队伍比较小、基础比较薄弱的年轻学科。加上根据目前国家经济的状况,难以对它的建设予以必需的投入。总的来看,中国近现代音乐史学科各项工作的建设,仍存在一个缺乏长远打算、缺乏统筹规划的问题。特别对音乐书谱、音响的出版,与整个音乐事业的发展几乎完全脱节,实在难以适应客观形势的需要。加上有些部门(包括有些音乐院校)的图书馆、资料室对这些数量品种极其可怜的、已出版的中国乐谱和音响资料还采购不积极,使得许多从事这个领域研究和教学工作的同志深感缺乏必要的资料之苦。从主观上讲,最主要

的仍是如何更好地掌握马克思主义的理论,进一步摆脱理论界曾经长期受到"左"的思潮的影响,大力做好史料的收集、整理、核实、研究等基础工作,切实地不断提高自身的科学水平和学术质量。

我认为,要使这个学科的建设不断向前推进,必须下大力气做好下列几项:

(一)对各种史料的收集、整理、出版等方面进行切实的努力和全面的安排,这是一项极其重要的、具有战略意义的基础性工程。尤其是对20世纪以来中国音乐家所创造的大量音乐作品的乐谱、音乐制品的出版,以及有关的音乐理论著述的出版,仍远远落后于形势的需要。可否在国家还没有下决心正式成立国家级的、能面向广大音乐理论工作和音乐学生需要的"音乐资料馆"之前,为了不断提高这一学科的教学、研究水平,首先由各音乐、艺术院校切实改进有关图书资料工作,加强对中国近现代音乐资料的收集、整理以及尽快运用高科技的手段为解决各单位的资料共享和对专业工作者提供更方便的出借、复制等业务创造条件。

(二)应继续把推进专题性的研究工作当作是提高和推进本学科建设的重要环节来对待。从目前的情况看,可以说仅有了一个较好的开端,许多工作还有待继续深入。

(三)从队伍的建设和组织结构的发展讲,也应在满足教学工作需要的前提下进一步向推进研究工作的发展进行努力。应建立有关中国近现代音乐史的专门的研究机构和全国性学术组织,并给予开展工作所必要的经济的保证。

(四)应切实加强对于20世纪中叶以来的我国各种传统音乐品种的历史研究。因为,中国近现代音乐史的发展不仅是由专业新音乐家所创造的,也应包括由广大人民群众、包括许多民间艺人所创造的各种以传统的形式来表现的音乐品种。过去,我们在这方面的

工作是做得很不够的。尤其在1949年中华人民共和国建立后的五十年来，我国各种传统的音乐形式和各种新音乐的形式，相互间的交融、渗透的现象愈益明显的情况下，更应下大力气有意识地弥补过去我们在这方面的不足。

（五）过去，由于历史的原因，一般对中国近现代音乐史的研究和教学主要限于大陆这个范围。但是，从目前、特别是今后的形势发展看，这个缺陷必须尽快给予弥补。应认真组织力量并通过各种途径的帮助，尽快加强对有关台湾、港澳等地区的音乐资料的收集、研究，务使对这一学科的研究能够符合客观的实际、符合形势的发展，并有利于团结全中国各个地区的人民群众，有利于推动整个中国近现代音乐史的健康发展。

附注：

① 在此之前曾有李树化、缪天瑞等写过一些结合零碎问题的文章，但它们的影响和意义并不突出。比较重要的还是40年代在《新音乐》月刊上所发表的一系列文章，如：

《新音乐运动到低潮吗？》（李绿永，即李凌），刊载于《新音乐》第一卷第1期；

《略论新音乐》（李绿永），刊载于《新音乐》第一卷第3期；

《中国新音乐运动史的考察》（赵沨），刊载于《新音乐》第一卷第3期；

《论新音乐的民族形式》（绿永），刊载于《新音乐》第二卷第1-2期；

《释新音乐》（赵沨），刊载于《新音乐》第二卷第3期；

《新音乐运动应注意的几点》（天风），刊载于《新音乐》第一卷第4期；

《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动》（绿永），刊载于《新音乐》第二卷第4期；

《我们需要研习新音乐运动的历史》（陈原），刊载于《新音乐》第二卷第4期；

《向着民族新音乐的道路前进》（光未然），刊载于《新音乐》第二卷第4期；等等。

② 有关当时对这教材的评审情况还可以参阅人民音乐出版社出版的汪毓和编著的《中国近现代音乐史》的“后记”。

③ 如上海音乐学院主要以陈聆群做过有关30年代抗日救亡歌咏运动的资料集；中国音乐学院主要以张静蔚做过有关“中国近代音乐思想”和“学堂乐歌”的资料收集。

历史与历史著作，历史观和史学批评

（发表于《中国音乐》1999年第一期）

现在有些人常常将能否做到“还历史以本来的面貌”作为对历史教学和研究工作的一个基本要求提出来。看起来，这似乎是一个无可争议的起码标准。实际上，却是一个非常高、非常难以达到，甚至不一定符合实际的要求。而且，我还认为无论是以前或是今天，人们从事历史研究和教学的根本目的也不是为了要使已经消逝的历史原貌在今天给以“重现”。回顾历史、研究历史的根本目的，还是为了吸取前人的经验来改进今天和明天的工作。其实，在任何历史著作或教材中所写下来的“历史”，都并非是历史原貌的“全部”，而只是历史学家对过去某方面历史发展的一种系统的再认识和“重写”。因为，历史本身是人类不同时期各种活动的、错综复杂而又不停向前演变和消逝的“客观存在”。这种已经消逝的“客观存在”是既无法以它的本来面貌给以完整而清晰地“再现”，又不可能给以理想地“重写”的。它只能依靠各种历史学家从各个方面去观察，选取对社会有用或自己有兴趣的方面，

再加以系统地梳理、分析，最后又给予符合学科要求的描述，最终成为某种重新写下来的“历史”。这些写下来的“历史”多种多样，有作为基础学科的一般“通史”，还有各种各样的“断代史”、“专题史”等。即使所谓包含多方面内容的“通史”，一般也只是以某个范围（地区、国家等）的政治演变作为其主干，再串联有关的经济、文化等情况给以丰富，并不是真正客观存在的、历史本身的“还原”。所以，一切各种各样的写下来的“历史”，都只是已经消逝的、人类历史的大小不同侧面的“重新描述”，而决非“历史”原貌。

既然这些写下来的“历史”都是经过历史学家的认识、改造的历史，那就不可避免地会受到写作者的世界观和历史观的影响问题。同时，人们对历史的认识常常主要是依靠各种前人所遗留的原始史料，这就还存在一个能否对这些所取得的原始材料进行正确的鉴别，从中抽出真正有用的史学资料的问题，以及能否将这些史学资料纳入其所产生的社会、文化的总体中去进行考察的问题。特别是属于各种文字性记载的第二、三手原始史料，都是依靠不同时代的人们的记载、回忆等书面实物加以编选的，这里就又存在写作者受到史料编选者的认识的影响问题。因此，实际上在各种写下来的“历史”中，都不可避免地会带着写作者个人（包括那些有关的史料编写者）对客观事物认识的立场和观点的印记。这就是为什么对同一个历史现象、历史人物、历史作品会出现不同的描述、不同的评价，以及同一个历史学家要不断修正、补充自己所写的著述的原因。如果再加上对史料的真伪和多寡缺乏深入的鉴别，和若干重要史料的事后发现，还可能造成各种难以避免的、历史研究的缺陷和错误。因此，要做到正确的认识历史、描述历史，不仅需要努力进行史料的挖掘外，更需要历史研究者（包括史料编选者）树立正确的历史观和掌握正确的历史研究方法。

从事历史研究，我坚持认为马克思主义的唯物史观的基本立场和方法仍是至关重要的，同时也应该吸取其他一切有用的史学观点和方法作为辅助。这里，我想特别突出强调坚持“实事求是”的科学精神问题。这个问题真是说起来容易，做起来难。根据自己多年工作的体会，要做到这一点就必须多读书、多思考、多作调查研究，甘当小学生、善于向同行及后学学习，多想自己的不足，坚持说实话、坚持懂得多少说多少，知错就改。不要抓住一点就自以为是。另外，我认为作为艺术史之一的音乐史，其主要对象应该充分重视通过对不同时代的音乐本体（其中包括各时期的代表性音乐及其创作、代表性民间音乐作品，还包括其他代表性音乐家的活动和著述，等等）的研究，来探求各时期音乐本体的差异及其规律、经验等。如果丢掉了这个主要之点，不认真对各时期的实际音乐现象进行本体的剖析和比较，仅依靠一些不十分充足、不十分确切的文字性资料，就得出种种自以为是的评价和结论，并以此作为自己对历史的认识，或进而轻率地去对别人的研究进行批评，那是不够科学、不够慎重的。

对待历史研究的方法我认为用比较分析的方法，对具体事物进行具体分析，还值得进一步强调。因为，任何事物的变异和发展都不是孤立的，而是与其相关的各个方面紧密相连的。因此，对一个事物的认识往往需要与其各相关的因素进行前后左右的反复比较，才能比较有说服力地解释某一历史现象，获得对这历史现象的比较接近真实的、合理的认识。除此之外，还应注意宏观与微观的结合、理论与实际的结合。如我们要对某一作曲家的创作成就作出一个概括性的评价，就首先要对他的主要创作的实际音乐有全面、具体的感受和了解，然后还必须将他的创作与他同时代其他作曲家的创作进行比较，再将他的创作放置在整个中国音乐发展过程中去进行比较，经过这样的前后左右和宏观微观的反复比较，我们才能比较客观地

取得一点对历史认识的真知灼见。

我们今天无论从事中国古代音乐史或中国近现代音乐史的研究，都不能离开今天的时代要求。我们从事历史研究的目的不是为了引导人们回到过去，也不是为了向一切前人唱赞歌，而是为了“立足今天、展望将来”，更好地吸取历史的经验，把我们当前及今后的音乐文化建设进行得更好。另外，作为一个中国的音乐史学工作者还存在一个“立足中国、面对世界”的问题，即我们还必须想到中国的音乐发展是整个世界音乐发展的一个部分。这就必然要对我们的历史著述中应涵盖多少历史性的音乐现象、应该突出哪些代表性音乐家及其创作，有所选择、有所取舍。

另外，历史教材的编写与史学专著的写作也有不同。历史教材的编写必然首先要受到其规定课时、教学目的、教学大纲、教学条件（如可以利用的乐例的乐谱、音响资料）等各种因素的制约。同时还应重视对材料选取和观点阐述的稳定性及文字写作的概略性，即对哪些代表性历史现象、历史人物和作品应该突出，哪些只能一带而过，哪些甚至只能只字不提，都要进行通盘的考虑。而各种历史性专题研究的著述，则可以说是没有任何上述种种的限制的，可以更多发挥写作者个人的兴趣和独创见解。当然，专题研究的不断发展和提高，必然会对教学水平的不断提高有积极的影响。所以，一部好的历史专著不一定就是一本好的历史教材，各有各的特点、各有各的用处和难处。

最后，关于史学批评简单说几句。我认为一切学术性的批评应该是同行们在学术上进行切磋、交流，以达到相互促进、提高的一种值得重视的工作方式。如前所述，对同一个历史现象，由于种种主客观的原因常常会产生相互分歧的认识。通过这种同志式的相互坦率而真诚的批评，不仅在学术上可以彼此得到收益，而且还可以增进

相互的团结。因此,我认为如果没有什么地域阻隔的困难,直接当面交谈或举办面对面的学术讨论,这是开展史学批评的理想方式。过去在“左”的思潮影响下,我们曾经存在将史学批评或学术上的分歧认识,统统放置于立场观点上来批判的弊病。这种对待史学批评的偏差,今天是不能再重蹈覆辙了。因为,这样的批评,其本身就不是一种对待学术分歧的科学态度。如果真是为了消除或纠正某一种已造成恶劣影响的错误偏见,或为了出于其他什么目的,在报刊上进行公开的批评,也不是不可取,但要注意“充分说理,少扣帽子”。总的讲,对于开展健康的史学批评及讨论,还有进一步加强的必要。再附带几句,前阵听说黄旭东同志要写文章批我所写的教材《中国近现代音乐史》,尽管我与他曾长期共事于同一个单位,且三天两头还在同一楼道里见面,但他却从未当面与我谈及此事,我也就不好自作多情去问他。最近又听说他的这篇文章,已发表在天津音乐学院学报《音乐学习与研究》的 1998 年第三期上。我只能借此机会说几句话,表示一下自己的态度:我从事音乐史的教学与研究虽已四十多年,但我始终认为自己在这个领域还只是一个小学生,我真诚地欢迎同行、读者以各种方式对我及我所写的教材和文章的批评。对此我认为同志们的批评是对我的关心、帮助和鞭策。当然,这并不表明在某些具体的学术问题上不可以保留自己的见解,以及如有必要与批评者进行坦率的商榷。愿以此与黄旭东同志共勉!

关于音乐通史的写作

（发表与《中国音乐》1999年第二期）

从20世纪80年代以来，人们开始重视艺术史的著作、教材、史料等，出版的成果也日渐增多起来。应该说，这是很好的现象。回顾以往的经验和教训，我认为艺术通史的写作首先要抓住艺术本体。也就是说，文学史应写文学、美术史应写美术、戏剧史应写戏剧、音乐史应写音乐。当然，作为表演艺术的品种，除了其“一度创造”外，还存在一个“二度创造”的问题。但离开了“一度创造”这个本体，许多问题也说不清楚，或说不到点子上。过去曾经一度存在把艺术通史写成了艺术运动的教训是值得重视的。因为，忽略了对艺术本体的研究，往往会使写出的历史流于空谈，也难以真正将其艺术发展的变异规律说清楚。

关于音乐通史的基本内容主要应包括哪些方面？在西方，一般偏重于以音乐风格的变异为纲，通过代表性的作曲家及其创作分析评价来体现整个欧洲音乐历史的发展。过去我国在编写中国近现代音乐史时，大多将各种音乐历史的现象放置在特定的政治、

社会背景下进行叙述;同时,还将各阶段的群众音乐生活及活动、音乐教育事业的建设及发展、有的还将代表性传统民间音乐的发展等内容适当加进去。现在有人对音乐通史的内容提出应包含六个方面的主张[①],当然别人还可以提出别的主张。但是,不管包含多少方面,还是应该将音乐艺术本体的变异和对代表性音乐家及其创作的分析评价放在最重要的地位加以阐述才是正道。不能否认各时期所产生并得到广泛传播、具有深远社会影响的典型音乐创作(包括代表性的,以传统形式所创造的作品在内)正是各时期音乐风格和成就的集中体现。这些典型作品的产生往往又正是与各时期最有代表性、最优秀音乐家的成就及其艺术的创新紧密相连的。从大量历史现象中去发现、选取最有代表性的典型作品,从中找出一些规律性的认识,这正是历史学研究的重点所在。在中外音乐历史发展过程中,从事音乐创作和表演的艺术家真是千千万万,至于他们的具体创造和贡献更是不胜枚举。幸好正因为客观历史发展的本身就首先对各时代人们的创造做了必要的筛选,所以真正能入史(尤其是通史)的代表性人物和作品,总是十分有限的。要想将前人所做过的好事都在一部历史书里写上一笔,既没有必要也不可能做到。为了将音乐通史的工作搞好,现在倒是应该重视推动各种专题史(如音乐表演史、乐器改革史、通俗音乐史、军队音乐史、音乐教育史、音乐思想和理论研究史、音乐出版史和各种音乐体裁史)的研究,以及对代表性音乐家(特别是作曲家)及其创作和著述的专门研究。同时,还应该特别重视对这些领域的史料积累和研究工作。80年代以来,上述工作虽然都已初步有所进展,但所取得的成果与客观的要求还相差甚远。

写史一般讲应注意史与论的结合,我比较主张从史实的叙述中客观地体现自己的观点,而不要倒过来把对历史的叙述服从于个人

的观点。特别应力戒从个人的观点出发去随意剪裁历史的现象。这种历史著作,表面看似乎作者观点不仅非常鲜明而且还都有相当的史实作为依据,其实常常难免会在对历史的叙述中掺杂过多的主观偏见,甚至有意无意地歪曲了历史。我们考察历史的现象总要首先将客观的历史发展弄清楚(当然,要做好这一点也并非轻而易举),然后再适当表述自己对这些历史现象的认识,而千万不要将此颠倒过来。另外,将史学批评过多地掺杂在通史的写作中,把对历史的客观叙述变成为抒发个人观点的史学批评,这也不是一种值得提倡的学风。当然,对一些重要的史实的考证和勘误,必要时也可写入历史著作的本文,更合适的办法是作为附注写进去。

要善于从各种复杂的历史现象的系统研究中分清促使历史变异的必然因素和偶然因素,从中找出推动其发展的规律,忽略对这些促使历史现象变异的必然因素的认识,而极力将历史的变异看成是由于一些偶然性因素所造成,这是一种非历史的观点。例如将我国早期学堂乐歌的特定内容和形式说成是"主要由于曾志忞、沈心工等几位从事学堂乐歌工作音乐家的艺术主张和实践"所造成的,这就有些将历史必然性与历史偶然性的关系搞颠倒了[②]。20世纪初中国学堂乐歌的产生及其特定的内容和形式,是由于当时的历史条件,特别与人们对旧教育体制的强烈改革要求相联系的,至于具体出现像曾志忞、沈心工、李叔同等音乐家以及他们的艺术主张和实践,那才是一种历史偶然性的体现。因为,当时他们的音乐教学实践、他们的艺术观点及其对后人的影响,正是与上述历史大环境的影响分不开的。又如,有人将整个中国新音乐文化的发展,仅仅看成是由少数人(如蔡元培、萧友梅等)的功绩所形成的[③];或有人认为整个中国新音乐文化走了一条错误的路也主要是由于少数音乐家(如萧友梅、刘天华等)的错误指导思想影响的结果[④]。这些

观点都是没有看到过去影响我国新音乐文化发展的根本原因是我国过去的政治、经济、社会等各种因素的影响，而决不是单凭少数几个艺术家的意志所能够转移。作为艺术家个人自身的素质和个性等因素也会对他们的艺术创造发生影响，但同整个社会历史的影响还是无法相提并论的。

写这个时期中国文化史（包括音乐史在内）的发展，还有一个艺术与政治的关系值得考虑。“文革”结束以来有个值得注意的现象，即国内外有些学者极力宣传艺术与政治无关的思想，仿佛艺术一沾上政治就必然会走向灭亡。政治是什么？按孙中山先生的说法：“政治就是管理众人的事”；按照马克思主义的说法：“政治是经济的集中反映”。因为，自从人类有了文明史以来，生活在社会中的人的种种喜怒哀乐，几乎都无法完全摆脱社会政治的直接或间接的影响。有时，甚至可以说某种政治感情正是某种特定条件下人民最崇高、最纯洁感情的集中体现。如在抗日斗争中，面对强敌高呼“大刀向鬼子头上砍去！”在“巴黎公社”被残酷镇压的阴暗年代高唱“英特纳雄耐尔就一定要实现！”等。当然，这里还存在站在不同的立场对同一件事物有不同感受和表现的问题。例如，侵略者和被侵略者、剥削阶级和被剥削阶级，常常彼此对同一事件会产生不同的感受。因此，作为“人学”的艺术、作为主要是表现人的思想感情的艺术，要完全脱离特定社会、时代的政治的影响几乎是不可能的。我这样说只是为了说明：过分强调艺术与政治水火不相容的观点是站不住脚的。当然，并非意味着艺术必须与政治结合才能出好作品。艺术与政治从根本上讲存在密切联系的事实，丝毫不意味着要使这两者完全等同。对艺术本身的独立的品质和个性、对艺术本身发展的影响，也不能忽视。否则，是对艺术与政治的关系的片面理解。不可否认，过去确实存在将“艺术为政治服务”的方针，简单理解为“艺术必须服从于政治”、

“艺术必须从属于政治”,甚至将“政治”理解为某些具体的政策的偏差。因而,到80年代以后,就不这样提了,改提为“文艺为人民服务,为社会主义服务”,目的就是将对政治的含义更明确地规定为:从根本上应符合大多数人民的利益、符合时代发展的前进要求、符合人民大众对艺术的审美要求。

从这一百多年中国近现代历史发展的实际看,应该承认各种文化艺术的发展确实是与整个中国人民的政治斗争存在着这样那样的联系,无视它们之间这种客观存在的联系,那就可能更无法将这时期的文化艺术发展说清楚。所以,如果说要力求“实事求是”地对待这个阶段的艺术发展,就必须正确解决好政治与艺术的关系,而不能主观地采取完全撇开政治来认识、来写作这个阶段的艺术历史。当然,我们写作艺术史的目的决非是要以艺术的发展来说明政治的演变,更不应从政治出发来剪裁艺术的发展。作为艺术史的写作,当然应该以艺术自身的演变发展作为其主要的内容,以总结艺术发展的经济和规律为其主要目的。注意与政治的联系,就是要求作者对艺术现象的认识和分析不要脱离与时代精神、与现实生活、与民族命运、与人民群众的愿望和审美情趣的联系,并善于从中总结艺术发展的特殊规律和经验。只有从这些广泛的联系中,我们才能对历史上的各种艺术现象的演变和代表性音乐家的艺术实践及艺术创新给以正确的分析、评价和判断。

还有一个问题,现在有些年轻的作曲家和学者对艺术创造的创新和对艺术现象的演变的认知,比较偏重艺术技法的更新这一点,仿佛这就是推动艺术发展的根本动力,这就是评价艺术家水平高低的主要标准。这也是一种忽视艺术与政治、与生活、与时代、与广大听众的联系的具体表现。因为,中外历史证明,许多经得起历史考验的优秀作品不一定是创作技法最新的作品(如18世纪莫扎特的作

品、19世纪舒伯特的作品等);反过来,一些在创作技法上很大胆、新颖的作品不一定是经得起历史和群众考验的优秀作品(如20世纪初法国萨蒂的作品和当代美国凯奇的作品等)。我们不能否认艺术技法的创新是艺术创作和艺术史研究中值得注意的一个方面。因为,许多新的艺术形式和艺术技法的产生也正是与特定社会、历史的发展,与艺术家富于创造性的艺术实践分不开的。但是,将艺术技法创新的意义无限夸大为艺术家从事艺术创作和史学家从事艺术史研究的首要方面,当然是不恰当的。艺术技法的创新既不是艺术创新的全部体现,更不是艺术家进行艺术创新的根本目的。

最后,简单谈谈中国近现代音乐的历史分期问题。其实,历史分期并不是历史本身发展所自然产生的,而是历史学家为了更清楚阐明某方面历史发展所加上去的。因此,各种历史的分期都应该根据对所研究的对象的全面考察来确定。有些专题涉及从古至今的长期演变,因而人们就采取古代、近代、现代的大分期,必要时还可以进一步地细分,如"古代"还可以分为远古、中古、近古三个阶段;或根据政治体制的变更分为先秦、汉唐等朝代。过去对中国近现代音乐史的历史分期有基本按照中国革命史的历史分期来分的,也有其他的分期主张。我认为音乐的分期应该参照社会经济和政治历史演变的背景,但主要还是应以音乐本身的演变来考虑。例如中国近现代音乐史本身实际上是中国音乐史的一个历史时期,它可以按照中国社会变革的背景分为两个阶段,即近代阶段(民主革命的一百多年)和现代阶段(社会主义建设的五十多年),其第二阶段还在进行中,至何时结束现在还无法预测。为了叙述,还可以在这两个阶段中分为若干段落,如对现代这五十多年,一般还可分为"文革"结束前和"文革"结束后两个阶段;或分为"文革"前十七年,"文革"十年,"文革"后二十多年这三个段落。当然,不同的历史学家还可以采取不同的分期方

法。所以,历史分期[5]是属于历史研究中的一个学术问题,分期的目的是为了把历史的发展说清楚,哪一种最能说清楚,他的主张自然就会被更多的人所接收。这里不涉及作者的意识形态的问题,而是谈谈一个完全可以自由讨论的学术问题[6]。

附注:

① 参见黄旭东的《应还近代音乐史以本来面目,要给前辈音乐家以科学评价》一文,载《音乐学习与研究》1988年第3期。

② 参见刘靖之的《中国新音乐史论》(台湾音乐时代杂志出版)"上册"的有关章节。

③ 参见黄旭东所编绘的《蔡元培、萧友梅与近代中国新音乐发展示意图》。中央音乐学院学报社出版,1998.10。

④ 持这样看法的学者又公开发表过自己见解的学者有蒋一民、刘靖之、杜亚雄等,具体文章可从《人民音乐》、《中国音乐学》、《音乐研究》等刊物中查阅。

⑤ 参见陈聆群的《中国近现代音乐史研究工作中的若干问题》,载《音乐论丛》第二辑,音乐出版社,1963年。

⑥ 参见刘靖之的《中国新音乐史论》的"序"、"绪论"及"结论"等部分。

关于史料的收集、整理和研究

（发表于《中国音乐》1999年第三期）

应该承认在“文革”以前，对于中国近现代音乐史的史料建设工作并没有给予足够的重视，因而给那时的音乐史研究工作也曾带来了一些不好的影响。这个问题到20世纪80年代后，在不少音乐史工作者的反复呼吁下，开始引起各方面的广泛注意，在具体工作上也逐步取得了一些令人欣喜的新局面。这样，如何真正将这项工作继续下去，如何将史料工作的建设与史学研究和教学工作的提高取得紧密的联系，逐渐成为一个新的值得注意的课题。

人们常说史料工作是史学研究工作的物质基础，因为作为客观的历史已经随着时代的演变而消逝了，能够留下的只能是历史的各种不同形式的、不同遗迹的片段载体——史料。由于音乐艺术本身的特殊性，其史料可能比文学、绘画等情况更复杂些。严格讲来，音乐艺术的初始面貌只存在于作曲家的作品（乐谱）中，以及存在于被保留的、具体表演的实际音响中（唱片、录音等）。但是，作曲家所留下的乐谱，也只是一些记

载作者过去一些艺术构思的特殊符号(音符)的载体而已,即使对音乐历史作品的表演, 也不可能是对过去历史的完全的重新呈现,而是属于对历史音乐遗迹进行的再认识和再创造。至于一些有关音乐历史的文字性记载,则更是只能作为帮助人们去理解过去某些音乐历史现象的参考材料。所以,我认为不同形式音乐史料的实际意义是不一样的。我们一方面应该重视音乐史料的工作,另一方面对于这些不同形式音乐史料的价值要有所分析。

从事历史研究的人们一般都比较强调所谓第一手史料的价值,而认为所有第二、三手的史料仅只具有参考的价值。对中国近现代音乐史来讲, 可以归入是第一手史料的应该是:1. 作曲家的作品手稿和演唱、演奏家的实际音像制品;2. 音乐家的文字性手稿(日记、书信、论著、创作札记、随笔等);3. 其他有关的历史图片、音响等实物;4. 有关政府和学术部门所编订的历史档案。因为,这些都是一些历史遗留的实物,它应该是基本没有问题或可信度比较高的。

可以归入第二手史料的是:1. 上述历史作品及文字材料的出版物(包括其选集性出版物);2. 有关音乐家艺术活动的、当时的新闻报道及评论;3. 权威性的“百科全书”、“辞典”、音乐家的“年谱”、“年表”等工具书。因为,这些大多是经过第三者进行再加工的史料,它们既有比较接近原始史料的一面,同时也难免会留下“加工者”的片面的认识和主观选择。

可以归入第三手资料的是:1. 有关的各种历史背景资料, 它们可能会帮助我们正确地理解所获得的史料;2. 各种对具体史料的校勘性资料;3. 各种 “回忆录”、“访问记” 等;4. 音乐家的学术性的传记、论著等出版物;5. 后人的各种有关评论和有关的音乐史教材等。这样说,决不是要贬低这部分史料有时具有其重要的历史价值和学术价值,但它们之中有些可能带有更多的第三者的主观认识。

至于像一些所谓音乐家的"文学性传记"和"通俗性介绍"等出版物，大多难以从音乐史学的角度去要求，基本上不能算真正的音乐史料。

当然，无论是第一手史料，还是第二、三手史料，都还存在真与伪、客观与主观、正确与错误、全面与片面等问题。因此，对任何收集到的史料也应作为一门"学问"去进行必要的分析研究，不能偏听偏信，更要避免以讹传讹。例如，冼星海为申请入党向延安"鲁艺"党组织所交的、有关自己生平简历的书面材料就有两份，彼此所反映的情况有些部分是有出入的，至于它们哪些更符合冼星海的成长历史实际，都必须进行必要的考证。又如，柴科夫斯基、冼星海等作曲家自己写的"日记"、"书信"、"创作札记"等材料，就与他们的实际创作不完全一致；有些作曲家（如马思聪、江文也）的作品编号就有好几份（其中还包括他们自己写的在内），究竟哪一份完全或比较正确？都值得深入研究。至于像本人或其他亲友的"回忆录"、"访问记"等，更需要认真进行考证后才能辨明其反映历史的可靠程度。过去，我们在这方面应该汲取的教训是很多的，常常就是因为对史料收集得不够或研究得不深，造成了一些错误的认识。所以，应该将有关史料的收集、整理、研究看作是历史学研究的一部分，任何轻视史料工作的认识和任何轻信自己所取得的点滴史料都是不合适的。

较好的方法是善于将所获得的第一手史料与有关的第二、三手史料相互加以印证，来加深自己对某一历史现象、人物或作品的理解。例如20世纪20年代初期，赵元任以胡适的一首新诗所创作的歌曲《他》（后收集于他的《新诗歌集》），从表面看这像是一首思念情人的爱情歌曲，不过其音乐似乎写得不够细腻、婉转，反而略带少许隐隐的愤懑。但当查阅"五四"时期出版的胡适的诗集《尝试集》中，就发现原诗作者在所写的"附注"中曾说明这是作者知悉《新青年》

主编陈独秀被北洋政府无理拘捕后所写的。由此可知,这不是一般的爱情诗,而是灌注对反动暴行的愤懑和对进步友人遭难的同情和思念的、非常特殊的"政治诗"。又如,20年代末曾广泛流传大江南北的一首抒情歌曲《湘累》(郭沫若词,陈啸空曲),从作品表面看更像是一首旋律优美、文辞秀丽、充满深情、结构庞大的爱情歌曲。后来在所有出版的乐谱和音乐会舞台上也都是作为这样的独唱歌曲到处传诵的。可是,当认真查阅有关史料,才知道这是作曲家为当时郭沫若的同名诗剧所写的三段插曲。在郭沫若的诗剧中没有这样一首独唱曲,而是分散在三处作为背景音乐的三段女声合唱,其内容也与爱情无关,而是作为人们对这位被当局抛弃、经常徘徊于汨罗江的伟大的爱国诗人屈原的深厚同情。类似情况还可举出不少。

但是,史料的工作还只是属于历史学研究的一种基础性的工作,不能简单地将史料的工作等同于历史学的研究。也就是说,历史学的研究决不是简单的史料堆砌就能代替的。史料本身只是记录某些历史情况的载体,史料研究的目的也只是对这些记录性的载体所反映的历史的真实可靠程度给予科学的辨明。只有将史料工作与史学研究工作正确地结合,即将史料的研究作为手段以加深对历史作品及一切历史现象的正确剖析,才能真正发挥史料工作的本身价值。因为,历史学研究不仅是为了简单说明某一点历史情况,还应通过对需要的一切史料给予综合、系统的考察,给以完整的、逻辑性的叙述,并从中体现出历史学家对所叙述的历史现象(包括对代表性音乐家的重要艺术实践及其历史影响)的历史评价,目的是为了更好地通过总结历史的经验,以作为推动现实发展的借鉴。

有些同志认为,真正的史学研究必须建立在对所需的史料全部收集齐全的基础上。这种认识从道理上讲,应该说是正确的,但从实际工作情况讲,则是不太现实的。比较现实的态度是,在对所要研究

的对象的重要史料已经基本掌握的情况下，就可以进行有关史学的研究，在研究的过程中再继续进行史料的深入积累、考证。在这两者反复循环地相互推动下，将我们的工作不断向前推进。所以无论是史料积累和史学研究，都需要经历这种相互推动、逐步深入的过程。有时即使对一位代表性作曲家、一部代表性历史作品的全面认识，也需要经历这种不断深入的过程。所以，无论是史学研究，还是史料的积累，都是无止境的。我们对历史现象的认识常常难免要经历从片面到比较全面、从错误到比较正确的过程。

当前，一个值得重视的问题是：尽管我们对中国近现代音乐史的史料积累和整理、研究有了一些新的进展，但仍然处于一种缺乏统一学术考虑的、各自分散经营的状态（尽管也出了一些成果，但往往费力不少却质量不高），仍没有摆脱主要依靠史学家为了自己进行某一课题出发去独自进行工作的“原始”方式。新中国成立五十年来，我们为社会主义音乐事业的建设投入了不少的人力和物力，也取得了不少成绩，但唯独对我国自己的音乐史料的收集、整理、研究，始终缺乏统一的工作机构、缺乏通盘的科学计划，以及缺乏对推动科研发展的既有权威性又有普及性（不是当做赚钱工具的）的资料共享的机制。这种表面上仿佛是放手让大家各显神通而实质上是对宝贵人力和物力的巨大浪费的现象，成了挡住中国近现代音乐史科研工作得到应有发展和提高的“拦路虎”。在这方面还有大量工作有待努力去开辟。如对曾为我国近现代音乐发展作出突出贡献的音乐家的“全集”的编印出版和他们的学术性评传的编写；对一切曾为我国音乐事业发展有贡献、有影响的音乐家“年谱”和“年表”的编订；对各种专题性史料（如有关中小学音乐教育发展的、师范音乐教育发展的、专业音乐教育发展的、各种代表性传统音乐品种发展的、各种音乐表演艺术发展的、各种通俗音乐和影视音乐发展的、有关

歌剧音乐事业发展的、军队音乐发展的、音乐出版事业发展的、中外音乐文化交流发展的,以及乐器改革事业发展的史料等)的收集、整理和研究;以及各种具有代表性大型作品的乐谱和音响的编印出版等等,都是我们自己的义不容辞的职责。这些工作绝不是靠少数个人一时的努力能够完全做好的,更不能期望外国人来替我们解决,而是必须依靠在我国自己的有关部门的统一领导下,有计划地通过调动各方面的力量、日积月累地工作才能真正取得有效的成果。深切希望这一问题,能引起一切关心我国现代音乐文化建设的部门及人士的重视,并作为一项科学工程纳入今后国家的、总的社会主义文化建设计划大业。

对中国近现代音乐史研究中几个史学观点的认识

(发表于《中国音乐》1999年第四期)

经过近几年的反复思考,对几个有关的史学观点得出了如下认识,供读者批评。

一、关于所谓“双文化”问题

记得吕骥同志曾多次向我提出:“要写人民的音乐史,不要写成只是少数音乐家的音乐史。”经过几十年自己实际工作的体会,深感吕骥同志的意见很重要,值得深思。对音乐史、特别是中国近现代音乐史的研究,既要重视各时期代表性音乐家及其实践的分析评价,又决不能忽视各时期音乐活动的各个方面的发展。还要看到在中国近代新音乐文化发展的同时,我国各种民间传统音乐也在不停地向前发展。也就是说,我国的各种民间音乐,在经受这一百多年的中国社会生活、时代变革的剧烈冲击下,它们不仅没有被作为旧时代的遗留物完全失去其自身的价值,而且还在社会和时代的推动下不断作自我的、“推陈出新”的

变异和发展，并在广大人民的生活中保持其深刻的影响。同时，它们又成为一种传统文化和精神的体现者，不断给中国近代新音乐的发展以深刻的影响。在它自身的发展、变异中，也在一定程度上不断吸取了新音乐、新文化的影响。因此，这一"两种不同的音乐文化同时并存、发展的现象"正是我国近百年音乐文化发展中的一个有别于欧洲的重要历史现象。关于这一点我曾在20世纪90年代以来反复提出过[1]；后来，修海林同志也以"双文化"这一概念进行过理论的阐述[2]。至少应该说是我们的观点基本相同，而且，还不断得到了相互的补充。当然，有了这一认识并不意味着在我们的历史研究和教学中的问题就都自然地得到了解决。恰恰相反，对有关各种传统音乐在近百年的变异和发展的研究和纳入教学等问题的研究，都还相当薄弱，甚至可以说还没有真正作为一个重要课题提上工作日程。这是当前中国近现代音乐史研究的一个最大薄弱环节，也是从事民族音乐学工作的一个需要加强的环节。因此，如果这两方面的学者能从各自的角度对此进行必要的工作，这一问题的解决就可较快地取得成果，而且对双方各自的学科建设都有好处。

二、关于艺术发展中的新与旧、进步与反动、先进与保守、美与丑的问题

这是艺术研究中涉及面非常广的理论认识问题，这里只能就与史学研究有关的方面，发表一些个人的浅见。过去中外学者对文化艺术发展的研究，比较强调运用历史进化论的思想指导。如王光祈先生就曾说过："从来研究历史哲学(Geschichts philosophie)的，对于历史进化约有四说：第一，下降说……第二说是上升说……第三说是循环说……第四说是弧形前进说，此说亦以为人类的进化是永远

向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进行的，而是时升时降，有如弧形，最后结果终是前进……以上四种进化论的思想，对于民族兴衰实有极大影响……我个人是相信第四种弧形说的……”③

按照辩证法的观点，一切事物的发展总离不开“新与旧”的矛盾和斗争，这种新旧矛盾反复斗争的结果，最终是“新”战胜了“旧”、替代了“旧”。自然的现象是如此，社会的现象更是如此。这种“新与旧”的矛盾斗争，又常常成为政治上“进步”与“落后”的判断基础，和艺术审美上“美”与“丑”的判断基础。这种哲学观是否有道理，是否在今天还能作为研究历史、艺术史的思想指导？我个人仍持基本肯定的态度。但是，它与现在颇有影响的“文化价值相对论”的观点是不一致的。比如，“文化价值相对论”比较强调任何民族文化存在的合理性，和比较强调各民族文化之间在价值上的相互平等。历史进化论则比较强调各民族文化的发展和变革的合理性，以及对随着社会的变迁、时代的发展，各民族之间不可避免地会发生错综复杂的兼并、再兼并的合理性，和随之而发生不同民族文化之间的反复交融的合理性。一部欧洲音乐的发展史，从古希腊、罗马、拜占庭，到中世纪“政教合一”的封建割据，以意大利、尼德兰为代表的“文艺复兴”，以英国革命、美国独立、法国革命（包括拿破仑的专政）、1871年德国的统一和奥匈帝国的建立，以及东欧、北欧各国的独立，才形成了第一次世界大战前欧洲政治的新格局。欧洲的文化正是在经历上述长期复杂的演变，逐步形成一种足以影响各非欧民族文化的所谓“中心”的地位，逐步为现代世界文化的发展奠定了一个初步的基础。一部中国的发展史，不是也经历了从远古诸民族的争战，再经夏、商、周、春秋、战国的更迭，又经秦汉的统一，三国、晋、南北朝的争战，再经隋唐的统一，又经五代的争战和宋的统一，宋与辽金的争战，最后经元、明、清的争战和统一，才完成了中国从奴隶社会到封建社会的

变革、中国封建社会由盛至衰的变革,为中国近代资本主义的发展确立的基础吗?一部多民族的中华民族文化发展史,不也正是建立在这样长期而复杂的汉族与周边各民族之间的反复争战、兼并、统一的基础之上,不断进行交融的结果吗?从哲学观点讲,“历史”就是人类在政治、经济领域反复不断进行“新”与“旧”的斗争的具体体现,没有这些新旧的反复斗争和不断更替,社会就不会变革、文化就不能发展、时代就不能前进。

对上述这种“新”与“旧”的斗争,站在不同的立场去认识又会产生不同的结论。例如,在法国大革命时期,从广大第三等级的人民群众看,路易十六及其皇后是整个法国反动势力的集中代表、是十恶不赦的反动暴君,将他们送上断头台是值得全国人民拍手称快的壮举;而从被推翻的封建贵族阶层看,第三等级的这些行动就是十足野蛮、丑陋的暴行。又如,“五四”新文化运动中鲁迅、胡适、钱玄同等提倡“新文学”、“白话文”时,就把古文和旧文学视为是保存反动、落后、封建思想的载体,是吃人不吐骨头的凶恶豺狼,必须予以直面痛斥、无情嘲笑、尖锐抨击;而对当时一些封建遗老和遗少看来,这些以“白话文”所写的新文学、新诗、新剧等是多么丑陋、粗野和“狗屁不通”。一些人将当时的新文化运动视作是历史前进的必然,是值得大书特书的光辉一页,而另一些人则认为这是一场足以欺世灭祖的大灾难。因此,对这些纷繁复杂的历史演变,站在什么立场去认识、去辨别其“新与旧”、“前进与落后”、“美与丑”,是每一位历史、文化史研究者必须首先解决的根本立场问题。不要以为充分掌握了有关史料,就必然会正确地阐述历史(即所谓“还历史以本来的面貌”)了。一个正直、严肃的历史研究者,应该坚定地站在社会发展、时代前进和人民利益的立场去认识、评述其意义和价值,不能对此采取回避的态度,更不能站在与社会发展、时代前进、人民利益相反的立

场上去进行评述。尤其对中国近现代史(包括其各种文化史、艺术史在内)想完全采取所谓"超脱"、"公平"的立场去进行认识和评述,恐怕也只是一种自欺欺人的、可悲的"奇谈"而已。

当然,对于一些具体的历史现象、历史人物、历史作品的政治内涵的评述,决不能简单、牵强、公式化地去套,要充分认识到反映在具体历史现象和具体历史人物中的复杂性。历史唯物主义的真髓在于必须以"实事求是"的态度、对具体事物作具体分析。尤其对文艺作品的评述,应该承认不少优秀的文艺作品其价值并不一定体现在其政治、哲学的内涵上,也可能体现在其对艺术自身价值的追求、创新和对艺术审美的新的追求上。将一切文艺作品的评价都勉强从政治秤杆上去衡量,是一种机械唯物论的错误认识的表现。过去我们的艺术批评和史学研究工作中曾经在这方面有过深刻教训的,不能再重蹈覆辙了。同样,对一位艺术家的评价也应将其重心落在他对艺术的创造和对艺术事业发展的贡献上,而不能仅仅以其政治的立场和表现作为对其进行评价的主要依据。尤其不能以其一生中的一时错误表现和在个别事件中的政治污点,作为对其进行全面取舍的主要根据。而应该从他一生的总的表现、从他对整个艺术事业发展所作的总的贡献和所起的主要客观影响,来进行综合的观察和衡量,决不能采取"抓其一点、不及其余"的态度。对艺术家在人民革命斗争中的积极表现应该珍惜,但不要将对艺术家的要求等同于一般的爱国者、革命者。在历史发展和现实的政治生活中,从事文艺工作的人可能千千万万,他们可能为人民做了许多好事和不同程度的贡献。但是,从历史的发展角度去衡量,可以在艺术史上占有一定地位的艺术家常常只是极少数。相反,从历史和现实的政治生活中,很可能有些人在政治表现、道德品质上并不突出,甚至还有这样那样的不足,如果他们在艺术上的成就很突出、贡献很大,就应该在艺术史上

给予他们以应有的地位。例如马克思和恩格斯曾经对瓦格纳的政治表现和道德品质作过非常严厉的批评.又如理查·施特劳斯曾在希特勒统治时期一度站错了立场,但不能因此降低、抹杀他们在欧洲19世纪音乐发展中的应有地位和应得的评价。这一点对今后中国近现代音乐史的研究,应给予特别的关注,尽可能彻底摆脱以往留下的机械唯物论的错误影响。

三、关于作曲技法与音乐作品艺术价值的关系问题

现在,国内外总有一些人喜欢将一首音乐作品的艺术价值的高低,归之于体现在这首作品的创作技法的难易和新旧,似乎作曲家的根本任务和历史意义仅仅体现在对新的创作技法的运用和创新上。创作技法是历史上许多作曲家进行艺术实践的经验积累,也是现在从事音乐创作可资借鉴的经验总结。尽管为了学习的需要,许多理论家将它们归结为各种带有规范性的原则,但在实际的创作中都是任由作曲家自由选择的。任何一种技法本身实际上并没有什么高下之分。将作曲技法的新旧看成是作品艺术价值高低的评价标准的观点,常常会导致认为运用西方20世纪十二音体系、序列音乐等无调性作曲法的作品就一定高于运用各种传统的调性音乐作曲法的作品;认为运用多声作曲法所写的作品就一定高于运用单声作曲法所写的作品。因此,有人就据此公然贬低以聂耳为代表的优秀歌曲创作的价值,甚至公然认为过去不少优秀歌曲的作者不能归入作曲家之列。有人就十分赞赏一些运用现代无调性技法所写的作品,而有意冷落仍然运用调性音乐创作技法所写的作品。这些看法实际才是典型的、现代的、接受"欧洲中心论"影响的偏见。因为,从欧洲音乐的发展是存在从单声音乐发展到多声复调音乐、多声主调音

乐，从调性音乐到无调性音乐的变革过程，但这并不意味着这些创作技法的变革就体现了作品艺术价值的高下。显然，如果有人简单地将巴赫的复调音乐技法与在他晚年新发展的主调多声技法相比，就得出前者是过时的、应该淘汰，而后者才是新的、值得提倡，那是非常幼稚可笑的。

同时，欧洲音乐的发展确实经历了从单声到多声的演变，这种音乐形态的演变，或许也可说是历史进化的具体体现。这种演变在其他非欧地区或许也会出现，但也不能据此就简单地贬低单声音乐所能达到的高度的成就和动人的美。例如中国的古琴曲、琵琶曲、南音、十番鼓、内蒙的长调、苏州弹词等等，都基本属于单声音乐范畴的音乐品种，它们难道都比欧洲多声音乐的音乐品种艺术价值低吗？即使在欧洲音乐的范畴，像古老的格里哥利圣咏、游吟诗人的歌曲，尽管它们的音乐形态都属于单声音乐范畴，但也不能轻易地低估其高度的艺术价值。

音乐是一种带有很强技艺性的艺术品种，一些优秀的音乐作品，常常在创作技法的运用上也具备高超精美的成就；但不能反过来认为，凡是敢于运用新的、高难度技法所写的作品，就一定具备很高的艺术价值。不应否认对创作技法进行创新的积极意义，但它与衡量作品的艺术价值是两回事。因为，技法与技艺不能等同，技法只是一种可供利用的方法，就它本身讲并不存在什么高低之分。作曲家运用什么技法来从事创作，可能与其艺术个性和审美要求有一定的联系。而技艺则是对技法的运用是否合理、是否取得非常感人的效果的具体体现。所以，无论运用哪一种技法，都可以写出好的作品，也可能写出很差的作品。作曲家的艺术创新也并不单纯体现在对新技法的运用这一点上，而主要是体现在他对这些前人所提供的一切经验的实际运用中，体现在他的创造与时代的要求、与作品内

涵的深度和广度中，体现在他所创造的作品的形象、意韵以及作品的社会影响中。所以，从历史学的观点，不应忽视任何一种创作技法变革的客观根据，也可以据此看作是社会变革和时代发展在音乐创作的整体发展上的一种反映；甚至在对某些代表性作品的分析时，创作技法的运用也可以作为衡量其艺术价值高下的一个因素而决不是它的全部。

从事历史学研究，还有许多理论问题（如两种文化问题、个性与共性问题、民族性与时代性等问题）值得探讨，由于篇幅与水平有限，就不多啰唆了。深切希望能得到更多的同行和读者的关心，以使今后的工作能不断地改进和提高。

附注:

① 参见1990年出版的《中国现代音乐史纲》（1949—1986）的“前言”（第3页第二段）与1996年第4期《中央音乐学院学报》所发表的《对中国近百年音乐发展的几点思考》一文（第42—43页）中又对这一论点作了进一步的阐述。

② 参见1993年《音乐研究》第4期所发表的修海林《关于中国音乐“双文化”现象的若干思考》一文。

③ 参见王光祈《欧洲音乐进化论》中第三段“历史哲学与音乐文化”，载《王光祈文集》第4—9页，巴蜀书社出版，1992年。

对中国近百年音乐发展的一些思考

——与海内外音乐学者讨论

(发表于《中央音乐学院学报》1996年第四期)

中国近百年音乐文化是在继承我国古代音乐文化的基础上,借鉴、吸收近现代西洋音乐文化的经验而产生、发展的新的音乐文化。在这不到一百年间,经过几代中国音乐家的努力,我们已经从各个方面取得了前人所难以想象的巨大进展和相当丰硕的成果。根据我国的特殊国情,中国近百年的音乐文化是遵循了一条既不断吸取以西洋音乐为主的世界音乐文化的影响、又不断加深对我国传统音乐文化的继承道路的方向向前发展的。在这个过程中,我们面临了一系列新的问题,显示了不同于欧洲音乐发展的特殊现象和规律。这是非常值得加以认真回顾和认真总结的。

近年来,海内外有些音乐学者,曾对我国近百年音乐文化的发展提出了明显不同的、值得深思的估价,尤其对涉及中西关系方面,甚至对以往被认为是值得重视的经验及一些比较有影响的音乐前辈(如萧友梅、刘天华、黄自、聂耳、冼星海等)的艺术贡献,认为是建立在"欧洲中心论"的错误思想基础上将中

国近代音乐的发展引向了斜路。这些观点也曾引起了一些年轻学者的疑惑。为此，我大胆在此提出如下几点粗浅的认识，以供讨论和批评。

一、在20世纪初，中国原有的传统音乐，在各阶层人民群众的社会生活中仍保持不小的影响（这种影响在今天还远没有、也不会完全消失），当时在欧洲文化的直接影响下已先一步产生了中国的基督教音乐和以军乐为主的中国器乐；但是，唯独以适应中国新式教育所产生的"学堂乐歌"，成为推动中国近代新音乐产生和发展的最主要的基础。这种新的音乐形式，从它一开始就成为中国新式学校教育的一个组成部分，成为一种新的音乐教育的集中体现、并被纳入中国近代新文化的总潮。而在欧洲音乐的发展过程中，曾依附欧洲基督教和封建宫廷的统治长达近千年，后来尽管欧洲各国均相继实现了资本主义共和统治，欧洲音乐受上述影响仍很深。而基督教传入中国的历史并不算短，中国还存在自己的独特的宗教音乐（如道教、佛教音乐等）传统。但是，它们都没有像"学堂乐歌"那样给予后来整个中国音乐文化的发展如此重大的影响。因此，即使在我国新音乐建立的初期，即使当时这种新型音乐主要是建立在欧洲音乐的体制上，我们的前辈还是根据我国的国情，有鉴别地去学习欧洲音乐的有用经验，而并非只是出于"欧洲中心论"的观点去照搬欧洲音乐发展的老路。

二、20世纪初产生的中国"学堂乐歌"，是主要选用欧美、日本的曲调加以填词的学校歌曲。它的演唱方式、记谱方法等都是采取了与欧洲音乐相一致的体制。但是，既然人们已经填上了反映当时中国社会现实和人民愿望的中国歌词，已经作为中国新型音乐教育的集中体现为中国人民所接受，并在中国人民的社会生活中发生了相当广泛的影响，我们就没有任何理由否认它已是中国音乐文化的一

种新的形式。正像在当时逐渐发展起来的“洋学堂”，它确实是主要吸取欧洲（包括日本的“东洋”）的学校教育经验办起来的，它与我国原来的“私塾”和“科举”那套封建教育制度有着根本性质的区别。但是，恰恰正是这些当时还被旧的统治势力不太瞧得起的“洋学堂”，成为中国新型教育的最初形式，作为当时中国“新学”的一个相当重要的组成部分。当时，学习欧洲的文化教育，正是中国人民立志实行改革的一种具体表现，而不应该将它看成是一种轻视、丢弃我国原有传统文化教育的表现。

同样，我们不否认从“五四”以后所逐步建立起来的中国专业音乐教育，主要也是取法于欧洲的音乐教育体制。但是，根据当时的中国国情，又采取了蔡元培提出的对中西文化“兼收并蓄”的方针，适当加进了一些对中国传统音乐的学习。这样一种新型的中国音乐教育体制，就是中国音乐家和教育家在当时历史条件下为发展中国新式音乐教育的一种主动的选择，并在它的基础上逐步开辟了建设中国音乐文化的新路。这都已为中国大多数文化工作者和音乐工作者所接受，已成为中国近百年音乐发展的无法改变的历史事实。在当时，中国有些新文化工作者确实一度存在对原有传统文化的落后面看得过重、对借鉴西洋的积极意义估计过高的缺点。但是，我们必须首先承认，在当时学习西洋还是一种立志改革的进步的表现。在当时的条件下，如果将中国的文化和音乐的建设仅仅立足于我国原有传统文化的基础之上，实际上那就意味着是历史的倒退。这种见解当时并非不存在，只是没有为大多数文化、音乐工作者所接受而已。

三、近百年来，中国各种传统音乐在新的时代和社会生活的冲击下，也在缓慢地发展、演变。它们也应该与中国的新音乐文化同属于中国近现代音乐文化发展的范畴。但是，这两种音乐文化在体制、形态等方面是有区别的。中国传统音乐的各个品种，由于种种原因，

特别在20世纪的前半叶，它们基本上仍是作为传统形式的保存者发挥其社会作用,而没有被纳入中国新文化的发展总潮。在这近百年间，尽管也曾有人企图对这些传统的音乐形式进行一定的改革(如京剧、秦腔等传统戏曲剧种就曾进行过现代时装戏的尝试,40年代以袁雪芬为代表的“雪声剧团”还进行过运用新的创作的方式和运用管弦乐伴奏的尝试等);但是,从整体讲,当时这些改革的尝试只是极个别的、一时的并带有自发性的现象,而且后来它们都因种种实际问题难以解决而未能坚持。推动艺术品种演变、发展的根本动力,是时代和社会生活的新的要求。任何艺术品种,如果不能在新的时代和社会生活的要求下进行从内容到形式的根本改造,它就只能作为一种传统文化的保存者继续立足于人民群众的文化生活中发挥其影响,它们不可能成为代表新时代意义的文化的体现者。应该承认，对传统艺术形式的根本改造是需要有一个相当长期的、艰苦努力的实践过程,它比引进一种新的艺术形式要困难得多。

当然,中国的这些传统音乐作为传统文化的保存者,它们除了仍然保持着满足人民群众原有审美情趣的作用外,它们对中国新音乐的发展(包括对其他文化艺术的发展)仍具有不可忽视的深远而潜在的影响。这种影响不仅有助于使一切外来的艺术形式的发展不断加强与人民群众的联系,还有助于这些外来艺术品种不断朝着民族化的方向发展,有助于使这些外来的艺术形式尽快在中国的土地上生根、发芽、开花、结果。

四、因此,近百年来中国音乐文化的发展,实际上出现了两种音乐文化同时并存的现象,一种是原有的传统音乐文化,另一种是在西方音乐文化影响下所产生的新音乐文化。关于这点,我在1991年出版的《中国现代音乐史纲》(1949—1986)的“序言”中,就曾这样说:“在民主革命时期,我国音乐文化的发展是以传统的民族、民间

音乐和 19 世纪末以‘学堂乐歌’为起始的‘新音乐’同时并存、各自发展为其特征的。在本时期这特征基本上仍保持着。这可能是我国近现代音乐文化的发展有别于西方各国的一个标志。……

在民主革命时期，我国民族、民间音乐的演变和发展基本上处于一种自发、分散的状态，而在社会主义时期，由于得到政府的大力支持以及新文艺工作者的重视和介入，它们的演变和发展是在有领导、有计划的全面改革方针下进行的。它们一方面仍保持着各自的基本特色，另一方面与新文艺、新音乐在艺术上的交融汇合不断深化，它们还作为一种具有深厚影响的传统因素促进了‘新音乐’的各种形式不断民族化的发展。”

但是，从 50 年代后，在社会主义的方针指导下，我国传统音乐的发展也积极参与反映新的时代和社会生活的全面改革。在这个改革的过程中，人们曾有意识地吸取西方音乐的各种因素（包括创作形态、技术理论、音乐观念、音乐表现方式和乐器制作及演奏方法，以及音乐教育体制等），使得这些传统的音乐形式在其内容和形式上都产生了前所未有的变化。例如在民歌的领域不仅出现了曲调有所改变、歌词完全不同的新民歌，还出现了以现代多声思维加工的艺术性民歌独唱曲和艺术性民歌合唱曲；在民族器乐方面则不仅出现了基本上运用传统音调和结构原则所写的新的创作乐曲，还出现了大量有意识地吸取西方多声创作技法、西方乐曲结构原则，创作了各种带伴奏的独奏曲、各种重奏曲、合奏曲，以及协奏曲等。尽管由于经验不足，其中有不少作品还写得不够令人满意，或者说它们在如何运用这些西方的创作经验与中国传统的音调、音色、表演方式相结合，用来表现新的时代精神和现实生活方面还缺乏经验、显得力不从心。但是，这些新作品的出现，表明人们已不满足于对它们仅仅发挥传统文化保存者的作用，人们已经迫不及待地希望使这些

传统的音乐形式也成为与新的时代和社会生活密切相连的、新的音乐文化的重要组成部分。

与此同时,50年代后,在原来以“学堂乐歌”为起始的中国近现代新音乐文化的发展过程中,也出现了一系列令人注目的现象。即无论在音乐教育体制、音乐创作形态、音乐表演方式和方法,以及音乐理论研究的观念和方法等方面,受我国传统文化和传统音乐的渗透及影响愈加深入了。例如对声乐的训练方面,现在有所谓“美声唱法”、“民族唱法”的区别,但在我国音乐院校中所进行的“美声唱法”训练,实际上与50年代初或以前的“洋唱法”已很不一样;同样,现在在音乐院校和音乐团体培养出的“民族唱法”歌手的演唱,也与50年代初或以前运用“土唱法”的歌手不一样。现在这两种不同风格的唱法,实际上已出现了不少“你中有我、我中有你”的变化。此外,在有些民族乐器演奏的学习中,类似的现象也存在。在现在的音乐创作中,西方的因素和我国传统的因素相互交融、渗透的现象就更突出了。当然,到目前为止,为了建设具有中国特色的现代音乐,对这两种音乐文化的相互交融和渗透还有许多问题有待解决,还有很长的路程需要今后继续去努力。但是,无论如何,这两种不同音乐文化在中国的现实条件下的关系,已不仅是“五四”时期那种“兼收并蓄”的关系了,而是已经进入了相互交融、渗透的关系了。关于这一点,最近修海林同志以“双文化”为名又进行了进一步的详细阐述(见《音乐研究》1993年第四期所载:《关于中国音乐“双文化”现象的若干思考》),值得引起重视。

五、中国近百年音乐文化(包括音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐理论研究、音乐出版等)的发展过程本身,是一个反复不断地向西方音乐文化深入学习和反复不断向我国传统音乐深入学习,在艺术思想和艺术方法上不断进行大胆创新的过程。比如,在音乐的基

本思维和理论上，我们从一开始就接受了西方积累了近千年的有关多声思维的理论体系和整套的创作技法经验（和声、复调、曲体、配器等），这一切确实与我国传统的、建立在单声思维的理论体系和主要采取基本曲调变头、换尾、加花衍变的创作方法有很大的差别。要接受新的就不可避免要改变某些旧的，否则就谈不上是改革和创新了。同样，当我国的音乐工作者在接受西方的音乐理论体系和创作经验的过程中，逐渐感觉到单纯照搬欧洲音乐那一套也存在不完全适应用来表现中国独特的审美情趣和特殊风格的问题，因而又不断自发地对这些西方的经验进行种种所谓"民族化"实验。这也是一种艺术上大胆创新的表现。这是一种为了创造中国民族的"新"，而改变欧洲18、19世纪的"旧"的演变。一方面在反复不断地学习，一方面又在反复不断地创新，这就是反映在中国近百年音乐文化发展过程中"中与西、新与旧"的"辩证法"。

当然，任何学习和创新要取得积极的成果，都必须建立在正确的目的和正确的选择（时机的选择、内容的选择、方法的选择等）基础上。从音乐文化事业的建设讲，其最终目的还是要使它在人民社会生活中发挥其应有的积极作用，推动社会的进步和历史的前进，同时也要使它在人类文化艺术、人类的精神文明的发展中起不断促进、不断更新的作用。这是判断人们对其学习和创新时所做的"主动选择"是否正确的试金石。回顾我国这近百年音乐文化的发展，可以说我们绝大多数音乐工作者都是为了我国的民主自由和独立富强，为了培养新一代人才的全面健康发展，以及为了我国文艺、音乐事业的不断提高和繁荣，他们几十年如一日地刻苦钻研业务，不计报酬地埋头创作、研究、教学，满腔热情地为人民演唱、演奏、指挥、教歌、辅导。事实证明，这些不断融合中西两种音乐文化的近百年中国音乐，无论是其作品和理论研究，或是其表演和教学等，都是经受了

历史的和群众的考验的。对今天的绝大多数音乐工作者、音乐爱好者,以及一般的音乐听众来讲,对那些主要源自我国传统音乐的新作(如刘天华的《病中吟》、阿炳的《二泉映月》等)固然觉得亲切难忘;但是,新的社会生活和新的教育体制已经促使他们都习惯、喜爱了那种既体现中国民族特色,又是创造性运用欧洲多声音乐创作技法创作的新的中国音乐作品(从沈心工的《黄河》、李叔同的《春游》,一直到聂耳的《义勇军进行曲》、黄自的《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》、何占豪和陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》、施光南的《在希望的田野上》等等)。对大多数中国的音乐听众和千千万万中国的年轻学生来讲,他们绝不会由于作曲家在创作中运用了源自欧洲的创作技法(主要指和声、对位、曲体、配器等)而不承认它们是中国作品。相反,他们似乎对这些民族化的中国多声作品比那些完全是传统的中国作品更喜欢、更觉得亲切、更能引起艺术审美上的共鸣。这些都是已经成为历史的事实,不管哪些外国人喜欢不喜欢、承认不承认,中国音乐文化的发展总是首先沿着中国人民的需要和喜爱的方向继续向前进的。至于认为这样就是所谓"欧洲中心论"、就是削弱民族"主体性"的表现,那更是一种貌似爱国的偏见!

六、在这近百年间,中国音乐的发展也呈现了类似欧洲音乐发展由"以声乐为主"逐步过渡到"声乐、器乐并重"的现象。但产生这种现象的根源与欧洲的情况不同,而是完全由中国自己的特殊国情所决定的。欧洲是由于他们长期受基督教和封建宫廷统治的影响所造成的,而中国是由于受新式学校教育和群众歌咏运动的影响所造成的。到目前为止,各类声乐创作仍然是中国广大群众最便于接受的音乐。应该说,我们在这方面所取得的成绩是相当突出的,并积累了不少宝贵的经验。关于这一点绝不能妄自菲薄。但是,在近十年来,我们恰恰在这个领域存在的问题比较多,群众总觉得能够提供

给他们咏唱的“好歌”太少。因此，我们仍应对声乐创作的发展予以充分的重视。尤其对与广大群众和广大青少年关系最密切的群众歌曲、抒情歌曲、学校歌曲等方面的创作的发展，更应切实加强。

当然，这丝毫不意味着要对器乐创作（包括像古琴独奏、各类室内乐等主要是提供少数人自娱与欣赏的音乐品种在内）的发展和提高有所轻视，更不能有意无意地加以排斥。相反，这方面的工作也丝毫不能放松。总的讲，我国各类器乐创作发展（尤其各类小型器乐独奏曲的创作）比较缓慢的问题还没有得到根本解决，还无法适应整个器乐演奏事业日益走向普及、器乐演奏水平迅速提高的发展趋势和需要。

七、在音乐创作中运用什么技法完全是应由作曲家根据他对表达作品的内容、思想、感情的需要和他个人的审美情趣所决定的。在创作中运用什么创作技法，并不是表明作品艺术成就高低和优劣的主要标志。当前，无论是仍然偏爱传统的技法，还是热心于吸收、借鉴西方 20 世纪音乐创作的技法，都是无可非议的。过去，音乐界一度在“左”的文艺思潮影响下，曾对借鉴西洋的创作技法、特别是西方 20 世纪现代音乐创作技法，存在必须排斥的思想认识是片面的、错误的。但是，也不必反过来，将借鉴这些技法和经验看成是中国音乐创作发展和提高的必然趋势，更不要有意无意地将此与运用传统技法的现象对立起来。在这方面应该切实提倡任由作曲家自由选择的方针。

因为，不管运用什么技法和经验，都应是为了更好地表现作品的思想内容和尽可能不违背大多数音乐听众的审美情趣为条件。但值得重视的是，从 80 年代以来，有相当一部分新的创作（数量不算少），引不起多数音乐听众的兴趣，甚至也引不起演唱家、演奏家的兴趣，这是值得令人深思的。艺术家从事艺术创作的目的，总是为了

要使自己写出的作品为人们所理解、接收、喜爱，并给人们以美的享受，使自己所从事的艺术实践能更好地在社会生活中、或艺术本身的发展中发挥积极的作用。因此，是否在总体上提倡“雅俗共赏”的美学原则，仍应该予以足够重视和大力提倡？

八、总的讲，近百年来，在中西两种不同音乐文化反复不断的交流、碰撞，相互吸引、渗透的交融过程中，中国近百年的音乐文化以崭新的面貌成长壮大了，中国音乐文化的发展开始融入世界音乐发展的洪流共同地前进了，中国的音乐创作、音乐表演、音乐教育、音乐理论研究已能开始跻身世界之林而无愧色了。多年来我们许多音乐前辈所梦寐以求的美好理想逐步变为现实了。但是，百年的历史在人类文化发展过程中仅是转瞬之间的片刻。因而，一方面可以说，在这样短促的时间里，我们所经历的变革和所取得的进展是相当可观的；但从另一方面讲，它的发展也呈现出一种“起步晚、底子薄、变化大、发展不平衡”的现象。这种现象也可说是一种必须加以正视的历史局限。对这不到百年所取得的成绩固然不要妄自菲薄，但更不能盲目乐观地估计过高。我们只能说，既然有了一个好的开端，我们就应该进一步努力去共创中国音乐文化发展的更加美好的未来！

关于不同民族文化、音乐的交流及其对中国近百年音乐发展的影响

（1999年在哈尔滨举办第二届“中日音乐比较国际会议”的发言，发表于《人民音乐》2000年第五期）

近年来，在我国音乐学术界，展开了有关“从U字之路”和“向西方乞灵”两种不同观点的热烈争论，双方观点分歧很大，并都牵涉到有关如何正确认识和解决“中西关系”这个困扰我国音乐界多年的大问题。如仅从中华人民共和国建立的五十年来，就先后展开过有关唱法和创作中的“土洋之争”，有关民族乐器改革和民族乐队建设的争论，有关记谱法（五线谱、简谱与工尺谱）的争论，有关如何认识和确立音乐的基本乐理体系，以及如何发展和普及我国的国民音乐教育等许多问题的争论。它还联系到对我国20世纪总的音乐事业发展和人才培养的估价问题质疑，和对今后中国音乐事业的发展方向问题歧见等。这个讨论至今还在不断深入中，我试图从音乐文化学、音乐民族学和音乐史学等方面的观察与思考，提出一些个人不成熟的意见，以参与讨论、听取批评。

一、不同民族、民族文化之间的共性和个性：

1. 民族是指历史上形成的、处于不同社会发展阶

段的各种人群的共同体,特指有共同语言、地域、共同的经济生活,以及表现于共同文化上的共同心理素质的人群共同体。所以,民族与种族不同,民族是历史的概念、文化的概念,要以发展的观念来认识民族和民族文化的现象。

2. 作为在同一地球上生存的人群,就必然带有作为人群的共性素质(共同的生理和心理素质,群居和广泛的食谱,通过语言进行互相之间的沟通,通过生产劳动求得自身的共存,以及具有不断提高的对美的共同审美要求等)。

3. 这个地球上之所以会产生各种不同的民族,都是由于生存环境和文化环境(如语言工具、交通工具、生活方式、劳动方式、思维能力等)的不同所造成的。它在人类发展过程中逐渐形成,也在随着人类的发展和各族的生存环境的变化而缓慢地改变。

4. 不同民族文化的个性(即特殊性,包含各自的语言、文字、风俗习惯、宗教信仰、艺术审美等)正是由于上述生存环境和文化环境的不同的具体反映。随着交通条件的不断改善和相互间交往的频繁,这种不同的个性也在不停地改变。所以,不同民族文化的个性只是人类历史发展过程中的阶段性产物,它们既不是天生的,也不是永恒的。相反,随着人类的发展,民族文化之间的相异不是愈益加多、加重,而是愈益减少、减轻。民族将来是会消亡的,民族文化将来也必然会随着一起消亡。

二、文化的继承性和变异性:不同国家、民族的文化交流和交融是人类社会历史不断向前发展的、不可抗拒的正常现象。

1. 一般讲同一地区的古老民族与现存民族有先后继承的脉络,但又逐渐形成一定的变异,如匈奴和匈牙利人、突厥和蒙古人、吐蕃和藏族人等。今天汉族与古代的汉族也存在很大的不同。反映这种民族变异的民族文化(语言、文字、服饰、风俗、宗教信仰等)更是如

此。这就是一切民族和民族文化具备可继承性和可变异性的根据。

2. 随着历史的前进和经济、交通等条件的发展，不可抗拒地会出现相邻诸民族间的政治兼并，以及在民族经济、文化上的相互碰撞和交融。这种不同民族在经济、文化等方面的反复碰撞和交融，使相近的一些民族文化逐渐相互融合、逐渐产生超出个别民族范围的"地域性文化"，如欧洲文化，印度文化、阿拉伯文化等。我们中华文化也是汉民族与相邻各少数民族长期相互交融的综合性地域文化，而并非单一的、纯粹的民族文化。

3. 欧洲从 17 世纪之后就加快了这种向统一的地域文化发展的速度和规模，特别是从 20 世纪以来，这种不同民族文化之间的交融正在由"地域文化"向更新的世界文化的方向前进。

三、"推陈出新"是事物发展的基本规律，也是各族文化相互碰撞、交融的必然结果。

1. 新与旧的变异和更迭，贯穿于整个历史文化的发展过程，"传统是一条河"，有源有流，不断向前、丰富，不断更新、变异。

2. 有两种文化传统：一种是在博物馆中陈列的、已基本凝固的文化遗产——文物、史料，以及著名的名胜古迹等；另一种是在实际生活中仍然在发展、变异的活文化。前者可以而且应该"原汁原味"地妥加保存，作为人们认识历史、研究历史的重要依据；后者必然要随着社会生活的改变而不断进行"推陈出新"的演变，绝不可能保持"原汁原味"。例如近代京剧从程长庚、梅巧霖等，至谭鑫培、高庆奎、梅兰芳等的演变，近代苏州弹词从俞秀山、马如飞、蒋月泉、杨振雄、徐丽仙的演变，都体现了同一艺术品种本身在客观现实生活的推动下的变异。而从莺歌柳与道情的合流产生了河南坠子的演变，则体现了不同艺术品种交流后会产生不同于其原来母体的新品种、新体裁。在艺术发展中类似的情况还可以举出很多。再如汉字的书法也

经历了从篆书、隶书、楷书、草书等演变,汉字产生了从古体字到繁体字、从繁体字到简体字、拼音文字的演变,汉文的文体形态也产生了从文言文至白话文的演变(欧洲的英文、德文、法文等也出现了类似的现象),以及汉族与少数民族的服饰也产生了不小的变化等等。现在我国汉族的古代传统服饰,几乎仅存在于电视、电影中。我国各少数民族的传统服饰,也几乎仅作为节日的一种装饰,平时他们一般也穿汉族的现代服饰,因为觉得比他们自己的民族服饰既经济又方便。同样,现代的荷兰人也不再将自己具有独特民族象征的"木鞋"作为平时实用的鞋子来穿,而是仅作为一种农民新婚和一般挂在墙上的装饰品了;作为世界闻名的水城威尼斯,已基本作为一个专供旅游参观的"老城区",而绝大部分威尼斯的居民都搬到隔海相望的、完全是现代化的"新区"了。现在我们有些人总批评北京对"四合院"和小胡同的改造,但是,对绝大多数的北京的一般老百姓来讲,恐怕还是比较欢迎具有各种现代化装备的新式大厦和平稳宽阔的大马路。总之,随着历史的发展、随着时代的更新,作为时代和民族象征的文化也必然在不断地更新。为了更好地继承历史的传统、也为了更好地构筑丰富美好的未来,我们应该对一些优秀的遗产妥为保存并给以新的发扬,但不能因过分强调必须保持"原汁原味"而拖住时代前进的步伐。

3. 历史本身就在不断地进行对旧的否定、淘汰,因为不是一切过去的文化都是值得继承的优秀遗产, 历史文化中也存在必须淘汰、抛弃的东西。如原始民族中曾经存在的种种残忍的祭祀奉献,以及中国古代的妇女缠足、欧洲的阉人歌手等。

4. 历史不会原样重复,也不会倒退。例如欧洲的"文艺复兴",原本是企图恢复富于民主、人文精神的希腊艺术,结果是开启了欧洲的新的近代文化;17 世纪初期的意大利佛罗伦萨的"音乐剧",原本

也是企图恢复希腊时代的带音乐的戏剧，结果他们的创造却是一种新的艺术形式——欧洲歌剧。说明历史文化的发展是不会停顿的，更不会走回头路的。

四、音乐无国界，音乐是各种艺术中比较接近建筑、雕塑，比较适合在各不同民族之间进行交流的艺术品种。

1. 乐音的运用，音阶、调式的基本形态，根据弦、管的振动数的比例确定音律（五度相生和三分损益的基本构思、十二平均律在中外几乎同时推出等），根据音程的关系组成复调性的多声结合，根据泛音律建立的和声体系，根据乐音、音阶、调式和音律的要求制订乐器，对乐器进行分类的基本原则和乐器发展的基本规律，音乐各种主要形态变异的基本规律，从文字谱到不完备的符号谱、再到比较完备的符号谱的谱式变异规律……这些都是中外不同民族音乐所共有的现象，它们也成为各不同民族可以进行相互交流的因素。

2. 音乐创作主要抒发人的思想情感，通过联想、通过音响的运动过程来创造形象、理解音乐形象的内涵，这也是各不同民族音乐基本一致及可以相互理解的因素。

3. 音乐的民族特征主要体现在各自对调式体系的选择，音调进行的特殊风格，独特的乐器形制和音色，独特的音乐思维展开原则和结构原则，部分特殊的多声结合（由于不同的调式、音阶所形成）和带有传统特点的乐曲体裁等。这些音乐上的民族特色不仅使本民族的人民感到十分亲切，对于其他民族的人民也提供了许多感人的异彩。

4. 上述不同民族音乐文化的共性，为其相互交融奠定了基础、提供了可能；上述不同民族音乐文化之间的不同个性，为其相互交流和交融增添了彼此间的吸引力，扩大了各自在音乐上进行更新的巨大推动力。

5. 大量历史事实证明:欧洲音乐历史不仅是欧洲各民族相互交融的结果,也是欧洲音乐不断吸取非欧民族音乐的结果;同样,今天的中国音乐不仅是汉族与周边各少数民族音乐长期相互交融的结果,也是中华民族不断吸取一切非中华民族(包括亚洲各民族、欧洲各民族等)音乐的有益影响的结果。

五、中国近百年音乐文化的发展是在不断借鉴西方音乐文化的经验和继承我国传统音乐文化经验的基础上,将这两种不同音乐文化进行反复交融和创新的产物。

从清末、民国初期的“学堂乐歌”至“五四”新文化运动推动下发展起来的中国近现代新音乐文化(音乐教育、音乐创作和音乐表演的方式方法,音乐理论研究和书刊的出版,等等)的全面建设,我们的前辈音乐家对待西洋音乐经验的吸取是经过了从引进、拿来、消化、吸收的全面过程的。从 20 世纪 20 年代蔡元培提出的“兼收并蓄”口号,萧友梅等人后来对这一口号的实施,至毛泽东在 50 年代向“音乐工作者的讲话”和 60 年代对“古为今用、洋为中用”方针的提出,都是为了使我们的音乐文化建设必须面对现实、面对群众,为了更好地发挥音乐文化对社会历史前进的积极作用前提下所做出的历史性的“选择”。

大量事实证明,近百年我国无数先辈为了建设和发展中国近代音乐文化所采取的这种历史“选择”是基本正确的,其客观的成果是巨大的。所以,把整个近现代中国的新音乐一概说成是“欧化的音乐”的观点,是一种不顾现实、脱离群众的偏见。以“文化价值相对论”的观点去研究世界丰富多彩的民族音乐,可能是有其科学意义的,但将这一观点去解释历史和历史的发展,就可能对许多历史现象得出错误的结论。

六、不能因为肯定上述成绩,就看不到这百年来中国音乐发展

中所存在的缺点和不足。尤其在正确继承民族文化传统的问题上,确实有值得提高认识和认真加以改进的必要。

过去由于种种社会历史发展的客观原因,为了推进我国的民主革命和社会改革,一时将一切密切联系传统思想的传统文化先推倒、批判,甚至提出了“打倒”的口号。这在当时是可以理解的,但并不是理想的。正像法国大革命时期被压迫的法国革命群众愤怒地将路易十六及其王后,以及相当一批贵族统统送上了断头台,不能说其中没有杀错了不该杀的人。所以,在充分肯定历史发展的成绩的前提下,必须回过头冷静地对历史的发展进行客观的总结,找出其存在问题的原因和克服缺点的补救措施。例如,在“辛亥革命”时期,当曾志忞、匪石等提出要“以西代中”发展我国新音乐主张时,还可以说是一种比较激进的见解,但也不能说没有丝毫片面的缺点;到“五四”时期,对蔡元培、萧友梅提出和贯彻的“兼收并蓄”方针,应该说是难能可贵的,但也不能认为这是最理想的。尤其对从“五四”直到中华人民共和国成立前的各音乐院校、专业音乐界中,对这方面的实际努力确实不能评价过高(应该说,延安“鲁艺”音乐系在吕骥、冼星海等领导下,特别是在毛泽东等中央领导的文艺政策的影响下,在这一点要比“国统区”的专业院校和专业音乐家更前进了一步,但又呈现出它的局限)。同样,我们一方面应该肯定中华人民共和国成立后我们在继承民族传统方面做了不少过去所无法想象的工作,也取得了相当明显的成绩,但在各专业音乐院校的教学实施和各有关环节的相互配合等方面,特别在相当多的年轻教师、学生的思想深处,至今在这方面仍然存在许多值得重视、值得改进的问题。无视这--切,是不对的。从为了加强与世界文化发展的接轨,为了更好地在世界文化发展中发挥我们中国音乐家的历史责任和积极贡献,除了应继续努力加强与一切外国的音乐文化交流外,也应

将创造具有中国特色的社会主义的新音乐文化，放在特殊重要位置去对待。

所以，正确对待继承民族传统的问题是一个值得认真对待的问题。不能对民族传统的影响搞虚无主义，轻易地抛弃、否定是一种脱离群众的错误态度；固守传统、排斥外来的积极影响，也是一种脱离群众的、徒劳的错误态度。多数群众的意愿还是希望社会不断前进，希望生活在更具发展的时代潮流中。

七、当前世界的科学文明正出现一股不断加快走向现代化和世界化的大潮，这是不以个人的意志为转移的、不可抗拒的发展趋势。例如将英语作为世界通用语言，电脑的产生和广泛普及，网络和信息公路的发展，商品部件的标准化，资料的共享和气象、通讯的全球性传播，以及近几十年来地域性政治、经济集团的发展(欧共体和欧元、东盟、阿拉伯集团、非洲联盟、世贸协定、欧佩克、七国集团和联合国的新的使命等)，乃至时装、流行音乐等不断走向世界化发展的现象，都不同程度预示了这种民族文化不断加快走向现代化和世界化发展的征兆。但是，这种现代化和世界化的发展距离“没有民族界限的世界大同”的目标还是一个遥远的过程。在当今这个并不太平的世界上，由于不同民族之间的矛盾、冲突有时还相当尖锐复杂，发扬不同民族之间的相互尊重，促进不同民族在政治、经济、文化方面的友好交流，共同构筑稳定友好的国际关系，正是维护世界和平、实现共同繁荣的唯一正确的途径。因此，在有关不同民族文化的交流问题上，我们必须保持头脑清醒，以便更好地做好我们自己的工作，提高我们自己的民族素质和文化水平，为世界的共同繁荣做出更多的贡献。

八、简单的结论：

1. 中国近百年的音乐发展不是 U 字形地整个走错了路，而是

曲折地在不断向前发展；不要将17世纪以后的欧洲文化对世界的客观影响，与19世纪少数欧洲音乐民族学者持有“欧洲中心论”的观点混为一谈。过去在中西文化交流中曾经一度出现的“西学东渐”的现象，这是由于当时社会历史发展所决定；说到21世纪整个世界必将出现“东学西渐”的现象，恐怕也只是一种猜测、愿望，并无足够的科学根据。在东西文化交流过程将产生不断的调整，将愈益加强双向性的影响则是今后的必然的趋向。

2. 以往称“西方”是一种政治概念，并非学术概念。在20世纪初，我国为了推进社会改革曾经比较强调向西洋（包括东洋）学习，这在当时可能带有一定的“向西方乞灵”的成分。但到“”五四”以后、特别是对中华人民共和国建立之后和将来的中西文化交流，不能说成是必须继续“向西方乞灵”。我们的目标不是为了将中国引向资本主义，而是为了更好地建设具有中国特色的社会主义，为了更好地推进整个世界文化的发展。

3. 记取过去的教训，讨论要自由，实践要慎重。重要的一点是：必须在尊重人民群众和大多数音乐爱好者的“选择”的前提下，顺其自然地发挥每一位音乐工作者的积极性，努力将具有中国特色的社会主义的现代音乐文化事业迅速向前推进！

关于“重写音乐史”和为什么大家在音乐史教材编写中一度忽略了李抱忱
——读《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》之后

（发表于《音乐艺术》2001 年第二期）

一

最近读了上海音乐学院的《音乐艺术》2001 年第一期戴鹏海的文章后颇有感触，关于“重写音乐史”的呼吁大概已提过好多年了。事实上，作者也很清楚这项工作有关部门早已安排了作者的老友、上海音乐学院的陈聆群教授埋头写了至少已三年了；此前，中国艺术研究院音乐研究所也组织了一些同志作为科研课题也在艰苦地进行着。遗憾的是，由于种种原因，这两项工作至今均未完成。另外，我个人对过去自己所写的教材，尽管在使用的过程中也几经修改（特别是 1994 年重排的“修订本”），确实仍然存在各种各样的问题，因此，去年我曾向人民音乐出版社提出，希望给予出版一本“再修订本”，以代替目前的“修订本”。人民音乐出版社的领导已表示同意，并纳入了他们的出版计划。当然，上述这些都只能表明我们这些从事中

国近现代音乐史教学和研究的同志，在主观上是与戴鹏海同志的心愿是共同的。至于限于我们的水平和觉悟，将来的结果是否能达到老戴的殷切期望，现在还不好说。我想作为我们(包括老戴在内)都是一起走过来的同行，我总觉得从事历史研究可能真是无止境的。我们的觉悟、理论水平、包括对资料的掌握和理解，真是难以完全突破时代和环境的局限。但是，我并不认为自己过去受到什么上面的压力，因而在教材中故意说违心的话。我说的正是自己当时认为是正确的。我对中国近现代音乐史的许多认识，是与自己过去从40年代参加学生运动和当时的进步歌咏活动有联系的。许多残酷的事实说明，当时的“国共斗争”就是社会上尖锐阶级斗争的具体表现，而并非双方为了集团私利的所谓“党派斗争”。历史是已经过去了的、无法改变的事实，要对这样的历史完全采取所谓“一碗水端平”的公允态度来描述过去的历史，可能恰恰是不符合客观现实的。所以，我一方面非常赞成“重写历史”的提法，另一方面也不赞成像有些人(例如香港的刘靖之先生)所主张的，完全站在“第三者”的立场用“评判”历史的态度写历史。尤其对于正好处在中国社会阶级斗争极端尖锐、复杂的民主革命阶段，要对这段历史的正确描述采取与过去根本性改变的方针，做“突破性的进展”、做“质的飞跃”，究竟是否妥当？我认为还值得老戴及一切关心的同志深思的。

当然，我不认为提出“重写音乐史”的要求就是主张“资产阶级自由化”。关键是要怎样来“重写”。事实上，各种不同作者所写的“音乐史”，都是新的作者对过去作者所写的不满意，才促使他觉得应该另写一本更合适的。一些作者对于自己所写的进行必要的修订，也是属于一种“重写”。我理解的“重写”就是对自己认为不妥当的认识、自己没有弄准确的事实，都应该不断去进行修正。同时，作为教材更应该将同行所取得的学术上的新进展，给予认真的吸取。如果

说,这还只是所谓"移步不换形"的做法,也应该允许。因为,"移步不换形",正是京剧大师梅兰芳对自己进行京剧改革的一条成功的经验总结。我认为,任何事物发展(包括历史的演变在内)的过程,总是要经历长期的量变才能引起质变的。对中国近代历史来讲,从民主革命转变到社会主义是一次历史的质变,而对民主革命时期的一百多年间的演变本身,都属于革命的量变过程。当然,每个中国人对于这个量变过程的认识又必然会受到他所持的政治立场有密切关系。一个人如果自己的政治立场改变了,倒是有可能引起他对社会的认识发生根本性的转变。如有些原来站在与人民的利益和社会的发展完全相反的立场的人,他后来转变到与人民同一的立场,他对一些事物的认识就可能发生根本性的改变。反过来的事实、例子也存在。这些改变就是属于根本性的改变、突破性的发展。否则,一个人的认识的改变,可能就常常属于是随时修正错误的量变,而不大可能是什么"突破性的进展"。以这样的观点来对待"重写音乐史"是否更妥当些、更郑重些?不知道我的这样的认识与老戴的认识是否存在什么根本性的分歧?

还有一点必须声明,音乐史的写作除了无法避免的写作者的政治立场外,对于学术问题的见解不能与此等同来对待。例如,在1988年的"江阴会议"中,有人就坚持要写一部"人民音乐史"原则,主张写中国近现代音乐史应该将传统音乐的演变适当纳入。有人就反对这种观点,认为应该抓住新音乐发展这个主流,有关传统音乐的演变可以不纳入音乐史教材。这是学术性的分歧,应该允许各人坚持各自的观点去写。尽管持有这种分歧所写出的读物可能彼此有较大的不同。有意思的是,当时这位坚决不赞成将传统音乐演变纳入音乐史教材的学者,近几年来他的看法发生了一百八十度的改变。在去年的"太原会议"中,他公开宣布了应该将传统音乐的演变看做是

中国近现代音乐发展的主流对待。显然，这些学术观点的改变是正常的，从学术上讲也可以说是一种“突破性的进展”。但是，我理解这与老戴所要求的“突破性进展”可能是两码事。因为，老戴所主张的是要重新写出一部“客观公正、真实可信的《中国现代音乐史》”。言下之意，过去所写的音乐史都是属于“不公正客观、不真实可信”的。这样说，是否有些言重了？按这种要求所写出的“中国近现代音乐史”，将会是怎样的面孔？过去大家所写的音乐史是否完全颠倒了客观现实？是否应该将过去所写的完全“颠倒”过来，才算是“客观公正、真实可信”，才算是有“突破性的进展”？

二

我很感谢老戴在文章中提出了一些过去我们不太清楚的有关李抱忱的情况，指出了我及其他同事在编写音乐史过程中对李抱忱注意得不够，还说李抱忱 1940 年在重庆国立女子师范工作时没有当过音乐系主任（我提的是“负责人”，当然也可能还是错的）。另外，对于李抱忱曾经编写过一本中英文对照的抗战歌曲集的事实，我们过去确实不知道。这些批评无疑是对今后我们的工作改进有意义的。但是，我不认为我的教材（包括其他同行所编的教材）一度没有提这些情况是一种故意的“回避历史”。对于像李抱忱这样在抗日战争以前曾经为推动北平学生歌咏活动有过一定贡献的前辈，是不该遗忘的，而且我也认为当时所有从事编写中国近现代音乐史的作者并没有遗忘。问题是作为给本科生，而且学时只有一个学期用的通史教材，应写多少才合适，这就要从实际出发来考量了。记得 1959 年在研究所集体编写音乐史的过程中是有过讨论的，大家最后之所以没有将他列入，一方面确实对他从 40 年代就到美国后的情况不

大清楚,有人说他当时根本不搞音乐工作了,有人对他那里从事的工作性质觉得吃不准;另一方面也包含对像他这样的前辈从学术上讲,在上述用的教材中是否必须列人有不同的意见。因为,类似情况的前辈还有。在只有半年时间的、一门音乐通史课程的教材中,对应提什么人、应突出什么人等等,都要有个通盘考虑。如果只要是过去曾经做过一定贡献的前辈都必须写上、写够,作为教材恐怕是不现实的。最近发现,大家对1998年新出版的、并得到学术界很高评价的缪天瑞先生主编的《音乐百科词典》中,也没有将李抱忱收入人名条。另外,1989年出版的《大百科全书·音乐舞蹈卷》和1994年中国艺术研究院音乐研究所编印出版的《中国近现代音乐家传》中,也没有将李抱忱列入。难道说缪天瑞先生和大百科全书音乐舞蹈卷的编委会,或是中国艺术研究院音乐研究所都对李抱忱的情况不清楚,或是也是出于一种政治性的"历史回避"?我想都不能这样看,应该说是出于多方面考虑后的一种"选择"。其实,这个问题应该属于可以自由讨论、自由对待的学术问题。伍雍谊在他写的音乐教育专题史中用了五千字的篇幅,这也是他的一种学术性的选择,别人不一定都必须跟他一样。在音乐通史中列入不列入,列入了应占多少篇幅,这都是可以允许作者自己决定的学术问题。如果对这些问题都必须提到"政治高度"去对待,恐怕倒是一个新的值得深思的问题了。

三

看来老戴如此强调这个问题是想通过"李抱忱被遗忘"作为进一步在历史研究和教学这个领域进行深入的"反左"的突破口。认为我们从1981年"北京会议"后的清除"左"的影响还很不得力,还没有痛下决心将"被颠倒的历史颠倒过来"。因此,他在文中所列举的

例子有些是早已被大家废弃了的(如对不同的音乐家必须加阶级性的帽子、对"新音乐"社发起批判"陈、陆"的错误定性等);有些是早已改变了的、"大跃进"时代的种种用语(如在刊物第69页上他所摘引的话语)等。我不评论老戴所举的这些事例的价值和可靠性,但他似乎对李抱忱的介绍也是有他的选择性的(或者说他也采取了一定的"历史的回避",或他也对有些史实的原貌进行了必要的"歪曲")。多年来,老戴对中国近现代音乐史做了很多有益于大家的工作,这是应该向他学习的。特别是对某些课题的资料收集、研究工作,他确实做得很细,这是他的长处。但他也常常对别人工作的批评过于苛刻。因为,常常就是在他对别人的批评中也存在他自己对问题的理解不完全准确,或他对别人的理解有些主观片面(如抓住一点不及其余、无限上纲)。附带提一句,老戴既然用了上述当时的引文,就应该点明引文的出处,以免读者去瞎猜,或一巴掌将所有有关的作者都打得"莫明其妙"。当然,我提出这些并不是认为在这个领域已不再存在需要"反左"的问题了。要坚持马克思主义的唯物史观的立场来进行历史研究,就要始终不渝地坚持科学的"实事求是"的精神对待一切。要达到这个目标,在今后的前进过程中确实还会产生种种阻力(相互见解的不一致、特别是自己的理论水平和觉悟都还不高)。可贵的是这次老戴并不把自己过去也存在的问题择开,对过去他也进行了一定的自责。但从全文看,他的主调还是有些像是"站在高处四面点炮"。有些对他来讲,可能也是属于"事后诸葛亮"的味道。正确的态度是应该在充分肯定大家过去已取得一定进步的基础上,提出进一步的要求和批评。这一点我想大家是会虚心接受的。因为,进一步搞好我们的工作,进一步肃清"左"的思潮的影响,我想是当前大多数从事音乐史工作者的共同心愿。工作总是需要依靠同人们一起来搞,才会形成一股比单个人要大得多的力量。

最后,我再次感谢老戴提出这个问题,感谢他对有关李抱忱所做的研究,特别是他对我的教材的批评。我也拥护他对“重写音乐史”的庄严号召。正是出于这一点,我大胆提出上述自己的意见,一方面与老戴共同讨论,同时也向所有关心我们工作的同行、同志呼吁:为了早日写出一部真正符合马克思唯物史观的中国近现代音乐史,为了更好地向音乐的后学进行音乐历史的教学,为了更好地“以史为鉴”搞好我们的音乐文化建设,大家携手共进!

戴鹏海文章《还历史本来面目》读后感

（发表于《音乐艺术》2002年第四期）

戴鹏海同志决定在近期写一系列“重写”文章、目的是为了纠正过去我们历史研究中所存在的错误，这是值得欢迎的。我深感进行历史研究中所面临的困难重重，因而对同志们对我的批评、指责，哪怕话说得很难听也绝不因此对批评者心存芥蒂。当然，为了对读者、对同志负责，不少朋友建议我也参与讨论、提出我的看法。其目的主要也是为了工作，不为别的。

这次老戴着重抓了过去《新音乐》杂志对陈洪同志的错误批评作为由头，但他批评的重点好像不在事件发生的本身，而是针对20世纪50年代以来的中国近现代音乐史的研究，尤其集中矛头指的是我所写的教材。全文读完之后，我觉得他的用心还是好的，客观效果也有有利于今后工作改进的一方面。但是，为了促进相互间的了解、为了澄清某些事实真相，借此将我所知道的情况说出来（过去我是不太愿意那样做的），顺便对老戴提几句忠告，现在看来也有必要了。

一、老戴这次的文章（以下简称“还”文，发表于

《音乐艺术》2002年第三期）是在陈洪先生最近不幸逝世前夕才写的，距《新音乐》月刊当时对陈洪先生的错误批评已整整六十二年，距1959年我们进行编史也已四十三年了。按老戴的说法，这个问题曾迫使陈洪先生“背了几十年黑锅，不白之冤至今不得洗雪……这个疙瘩他始终都是耿耿于怀，无法自我化解”。于是老戴“才执意要写这篇”文章，为陈洪先生含怨受屈的一生“讨还一个公道”。老戴这种对前辈关怀所说的关怀的话及所做的事应该说令人感动。但是，他所举出的种种对历史界同人的批评，特别他指出我的多次修改教材中对此所做的修改似乎只是一种“坚持自己错误立场的耍花招”。这一点倒值得商榷了。我先指出两个事实：

1. 对过去《新音乐》月刊将陈洪、陆华柏当靶子进行公开批评的做法是不对的，在1959年我们（好像老戴就是上海编史组的参与者之一）进行编史时由于自己的无知，以及受“左”的思想影响，确实存在由于偏听偏信而做出了错误论断的缺点。这个问题其实早在1981年北京召开的“中国近现代音乐史学术研讨会”上已经提出过，而且首先在会上对此进行公开自我批评的就是我，当时就得到了绝大多数与会者的一致同意。接着在1982年《音乐研究》第一期上，我就曾以《应发扬实事求是的科学学风》再次将会议上所取得的共识，以我个人的身份，对过去从事历史研究中没有坚持实事求是的学风（其中首先举出的实例就是现在老戴所提出的“公案”）进行了书面的自我批评。原文摘录如下：

……例如对1940年《新音乐》批判所谓“救亡歌曲之外”的问题，一度几乎几种中国近现代音乐史的教材（包括我自己的在内）都做了程度不同的、全面肯定的评价，有的教材……（具体文字因为不是我的教材中所写，此处从略）轻率地联系当时的历史背景，实际上把它看做是敌对思潮向革命、向人民进攻的一次具

体反映。可是当认真阅读有关的第一手资料,发现被《新音乐》上点名批判的那篇文章,早在1937年11月就公开发表了(说明它的出现与反动政府上述一系列政策和措施并无任何联系),作者在四篇随笔中有三篇(包括被批判的那篇《论战时音乐》在内)的内容对救亡歌曲、救亡歌咏运动不仅不反对,而且还公开表示支持,只不过他认为不要把战时的音乐活动完全局限在编写、演唱救亡歌曲这一范围之内。这个意见,显然不应该当做反对新音乐运动的反动思潮典型进行公开批判。作为正确总结历史经验,我们不应该去苛求前人,但对于我们自己在历史研究中不认真全面查对有关资料,就只凭一方面的材料下结论,这不能认为是实事求是,这个结论也是站不住脚的。

上述我的自我批评是否诚恳、是否到位,请大家(包括老戴在内)审视指正。

2. 从我跟陈洪先生多年、多次的接触、深谈(内容包括工作、学术、甚至他的家事等)中,给我深刻印象的是他真是一位坦荡忠厚的长者,就是在20世纪80年代初我到南京登门拜访,主动谈起《新音乐》月刊过去对他的错误批评,以及我们在历史研究中所存在的缺点向他表示歉意时,他不仅非常谅解我们年轻人的工作错误,而且对过去曾经错误批评他的有关当事人,也没有什么“耿耿于怀”的心情流露。我想陈洪先生对我这样的后辈是用不着有所顾忌的。他是真诚的,处处采取“朝前看”的态度的。这一点与老戴这篇文章中所描述的有关陈老的心态很不一致,可惜老戴并没有举出任何可以使人信服的实例。

二、我确实在几次修改教材中对上述问题的表述似乎很含蓄,我当时的考虑是:这些事情的当事人都还健在,而且都是我们音乐界的前辈,他们过去工作中有缺点,但他们更做了大量的好事。而且比较棘手的是,这些当事的前辈和他们的某些朋友,长期还比较坚

持己见(具体事例这里不一一列举了)。我不是这件事的当事人,又是后辈,有些话在他们自己没有更正前,由我来说三道四进行指责似乎不合适。但这些现象既然已是历史,就不应对此进行掩盖。所以,我采取了先将自己过去写过的教材中的错误论断删掉,还含蓄地点出了当时《新音乐》所进行的这场批评是有缺点的。但我不能因此将《新音乐》当时的工作全盘否定,他们在当时艰苦的环境下所做的种种好事还是应基本肯定的。我认为在教材写作中,正面简要叙述有关历史现象和我们对它的基本认识就够了,对其中发生的某些事件大做文章,或对以往我们进行的历史研究写进一大段自我批评都不一定合适。所以,我在"修订版"中对当时《新音乐》组织的有关民族形式等讨论是基本肯定的,而不是指他们所组织的理论批评,两者的提法是有一定区别的。至于为什么做了一个比较具体的参考文章的出处的"附注",目的就是可以提供所有当事人及有兴趣研究的广大读者,自己去阅读、去鉴别、去进行必要的修正(指事件的当事人而言)和判断。这样做是否仍属于"文过饰非地耍花招"?可以请大家批评。如果是,我今后一定改正。

三、老戴做事很认真,对人的批评不讲情面,这都可说是他的优点的一个方面。但是,他常常喜欢当"事后诸葛亮",而且常常喜欢在指责别人时当"诸葛亮"。他总喜欢当一位一贯正确的、仿佛从天上掉下来的"反左"英雄。他这种"过于自负、主观"的性格和脾气,是否也有值得稍加改进的一面?历史是复杂的,是不断在演变的。人的认识常常就难免有个从错误到逐步正确、从幼稚到逐步成熟的提高过程。这一点,想老戴也不能例外。就说现在老戴所提的所谓这个"公案",如果在1959年编史时,他能那样正气凛然地指出来,那就不是可以帮助大家避免发生、像他所说的将陈洪先生"当做反面教材写进史书、钉在历史耻辱柱上,背了几十年黑锅"的重大罪过了吗?如

果在他读到我1984年的教材时就严肃地向我指出（哪怕毫不客气地骂我一顿），或许就能帮助我"觉悟"得早一些了吗？如果他能细心地读一下我在1981年所写的自我批评的文章，或许他就可以对我的指责多少全面些、客观些。可是，老戴那么多年对此一直闭口不言，那又是为了什么呢？

四、"文革"结束后，许多人都深感过去"左"的思潮是深刻、沉痛的历史教训，大家也在不断地相互帮助进行重新认识。但也发生过有些人利用一些事情进行危言耸听、对别人大加挞伐的"炒作"现象。这不仅无助于事物的发展，还有可能造成给当事人帮倒忙、对广大年轻人搅乱视听的副作用。例如，20世纪80年代就有一位记者在报纸上将歌曲《何日君再来》当做是抗战初期的"爱国歌曲"，过去对它的批评是"左"的错误的典型表现，今天应该给以公正的评价，将这首"宝贵遗产"还其历史本来面貌。这件隔了几十年的老账就这样重新给"炒"了起来，弄得当时已病卧在床的曲作者十分狼狈，也使许多不熟悉内情的年轻读者产生了不少误解。老戴这次的文章一开头就将与《新音乐》错误批判陈洪先生完全不相干、而且在50年代已经得到如他所说的"音协最高领导的澄清"的、出席文代会所发生的事件相连在一起，其用意究竟是为了替陈洪先生鸣不平、还是用来为自己的文章造成一种"轰动"效应？在他文章中所使用的许多危言耸听的话，给人的印象仿佛陈洪先生到临终还一直处于受压抑、受迫害的境地。这与中华人民共和国成立后陈洪先生所受到的党和政府的重视，受到广大音乐界、教育界的尊敬的大量事实是根本不相符的。中国音乐界尽管曾经受过"左"的思潮冲击，也因此犯过一些错误，但在党和政府的正确政策领导下，特别是随着"文革"后的"拨乱反正"和"改革开放"，陈洪先生并没有一直处于阴暗冷遇而迫切期待像老戴的文章的安慰、否则就必然会落个"含恨终生"的惨

相。特别令人费解的是,老戴对此事几十年都只字不提,偏偏要在陈洪先生九十多岁高龄、在他临终前十多天已经长期卧床不起的情况下,还非要陈洪先生的女儿将他这篇表面上替陈洪先生"鸣不平"、实质上"讨好"陈洪先生后代的文章(按他自己的说法:"其实这些话都是写给陈比维同志看的")一遍遍念给陈洪先生听。他还自认为他的文章的发表能使病危中的陈洪先生因此"化险为夷,挺过目前这一关"。而且他还自以为是、悲天悯人地希望"错判者"(显然指的就是像我这样的历史研究者、而并非当时错误批评陈洪先生的当事人)"哪怕私下给陈老写封措辞诚恳的短信"。其实在他提出这个"伟大建议"之前二十年,我们这些被他视做都应是"负罪人"的从事中国近现代音乐史的史学工作者,早已在正式的会议上替陈老不仅说了"公平话",我还为此在公开的音乐理论刊物上做了自我批评、还到南京登门向陈老道了歉。这些难道都不比老戴在二十年后的这篇文章觉悟得早一些,多一点诚意吗?尤其在明知陈老已是九十多岁高龄、病卧在床的境况,老戴还作出这样令人痛心的、强迫陈老听这篇长达万言的、所谓替他"鸣不平"的文章,究竟对病重的陈老有什么好处?在文章的"后记"中,他还自以为是地认为可以帮助病危中的陈老能"挺过这一关"?!而事实上是陈老没过几天就逝世了。老戴这种违反常理的做法,其动机究竟是否像他自己表述得那样"伟大"、那样出于对陈老的"赤诚关怀"?真是值得老戴扪心自问的。

五、过去香港的刘靖之对我的教材称之为"中共音乐史",曾遭到不少同人的反对,因为这种说法缺乏必要的事实根据。现在老戴又进一步提出了一个"官史"的提法,还摘录我教材《后记》中的一些话和最近《修订版》重印了九次等事实作为根据。不管老戴是好意、还是什么,仍然只不过是缺乏事实根据的、所谓"中共音乐史"提法的新发展而已。他们共同的隐语就是想把我说成是一位靠在"左倾"

路线下发迹起来的“御用文人”,这本教材所以得到多年大量重印,都是出自政府的什么命令或指示的压力。这真是事实的“无情揭露”、还是什么?据我所知,在20世纪60年代初,我国确实自上而下进行了一次全面的教学改革,起因是由于中苏分歧的加深,苏联突然决定撤走全部对中国的援助(包括所有在华工作的专家)。当时为了顶住苏联毁约的压力,党和政府曾采取了一系列体现“自主建设”决心的措施。其中有关文教的改革就是一个方面。这项工作的最高领导据说就是邓小平同志,并得到了教育部、文化部所属各院校的热烈响应。有关音乐方面,当时不仅曾进行了各类学科“教学方案”的修订,还发动了大量教师进行自编教材的撰写,其中包括各种音乐理论性教材、中外音乐史教材以及演唱演奏所用的教材。1961年在北京香山确实还认真进行了教材的审阅讨论(当时上海音乐学院参加的就有丁院长和钱仁康、桑桐、夏野,以及陈聆群等大批学者)。在这个会上有关中国近现代音乐史推出了三个不同的版本。经过讨论后,后来真正作为会议认可的音乐教材、正式提交北京的音乐出版社出版的,只有吴祖强的《曲式和作品分析》、李重光的《音乐基础理论》、军驰和李西安的《民族乐队乐器法》及以“文化部音乐教材编选工作组”名义编的《高等音乐院校钢琴教学曲选》等几种。廖辅叔的《中国古代音乐简史》后来也由中央音乐学院推荐得到了正式出版。1964年还在有关方面的指令下,由我院自行发行、由新华印刷厂排印,出版了两本所谓“大白本”(即张洪岛主编的《欧洲音乐史》和金文达编著的《中国古代音乐史》)。而由刘靖之所指的“中共音乐史”、老戴所指的我的那本“官史”,当时恰恰是由“光明日报”排版、音乐出版社印刷,并注明“内部发行”、没有正式封面、没有版权页的所谓“小白本”。当时就是以这种极其简陋的方式推向社会的。这些事实老戴应是十分清楚的。因为他在文章中所引述的一些话,就是

出自我那个“小白本”的。但是他似乎故意将其原貌统统隐去了而已。至于我的那本教材后来于1984年的正式出版、1994年的修订，以及这两个版本的多次大量重印，究竟是出于哪方面的压力，还是出于各院校的实际需要?据我所知，出版社没有受到什么政府的压力，完全是根据市场的需要由出版社自主决定的。这一点将来可以到出版社进行认真调查。

最后，我再次郑重声明，欢迎老戴和所有朋友对我及我的工作的批评。我对老戴要在有生之年写一系列属于“重写”纠偏文章的宏愿表示由衷的敬佩。因为，这终究对我们工作的改进与提高是有好处的。我过去对朋友的批评说欢迎并非是虚假的敷衍，当然，我也多次表明我对所有的批评并非没有自己的看法，但我很少写跟人商榷的文章。因为，我总觉得自己的学识、水平、成绩都不高，当前最要紧的是将仅有的一点时间和精力先搞好自己的工作，其他都是次要的。近年来，随着大家对“重写”问题的关注，不少朋友也多次希望我也参与讨论、至少写一些自己亲身经历的“回忆”，可以提供人们了解更多的情况，有些还可以作为史料的补充。对这个建议我曾思考了很久，觉得自己终究在音乐界工作了半个多世纪了，所看到的人和事应该说也不少了，作为正面的来回忆过去的所见所闻，随带也谈谈自己对一些音乐问题的意见，提出来供大家参考，或许还是有用的，也可以说是自己职责范围的事。这是我近来所考虑的、与老戴的宏愿有些联系的想法，顺便借此做个袒露。至于我能真正做得怎样，还得看今后的实际行动。

关于“重写音乐史”问题的几点感想

（发表于《黄钟》2002年第三期）

这次参加会议原本没有专门发言的准备，只想作为一次学习的机会听听大家的发言。但是，从会议的发言顺序中发现不少同志对“重写音乐史”的问题比较关注，冯文慈同志所提出的发言稿也是有关这一问题的，会下有不少同志对我讲起他们的看法和对我的关心，会议主持者也希望我谈谈自己的看法。盛情难却又没有什么准备，随便说几句，说得不对，请大家多多批评。

一、关于“重写音乐史”问题的提出，据我所知，正式见之于文的是香港的刘靖之先生在上20世纪80年代后期，在香港召开的第二次新音乐问题座谈会中明确讽刺我所编写的教材是“中共音乐史”；至1999年，黄旭东同志在天津音乐学院的学报上发表专文对我的教材进行了比较全面的公开批评；再以后是上海的戴鹏海同志在《音乐艺术》2001年第一期也正式提出了这一见解，他的文章后来曾由《音乐周报》全文转载；最近我又在《音乐艺术》2002年第一期上读到安

徽冯灿文同志表示对戴鹏海支持的文章;以及在这次会议中读到冯文慈同志在今年《天籁》上发表的文章,等等。这个问题从公开提出,至今已有十多年之久。在这个过程中,我始终采取冷静听取各方意见、认真思考如何来推动自己工作的不断改进和提高。我也曾在不同场合简要公开表明了一些原则性的看法,如在1990年,我曾在香港当面向刘靖之表明我不同意他上述的、所谓"中共音乐史"的意见,理由是这个批评既不符合事实、又不是学术性的见解。对黄旭东同志的批评,我在1999年第一期的《中国音乐》上也公开表示欢迎大家对我教材的批评,但没有专门对黄的批评具体一一作答。当然,在那年第一至四期的《中国音乐》上,我曾根据自己上年在湖南岳阳会议的发言, 连续发表了四篇有关音乐历史研究和教学的心得,其中有些意见是与黄旭乐对我的批评有联系的。对戴鹏海的批评,我就在当年第二期的《音乐艺术》上撰文进行的正面的答复,该文在当年秋天北京的《音乐周报》也进行了转载。

二、实际上上述各方提出这同一命题的出发点和要求并不完全相同,有的(如有关所谓"中共音乐史"的指责)实际上是认为大陆过去的音乐工作都是在一个错误的思想(实际上就是指马克思主义、毛泽东思想,及党的文艺政策)指导下的产物,因而有关对它的记述的音乐史教材(尤其指我所编写的、得到广泛影响的《中国近现代音乐史》)也都是错误的,必须整个推倒重来。有的实际上是从对个别具体问题的不同评价出发的,并由此认为目前中国近现代音乐史的工作还存在严重"左"的思想的影响,如戴鹏海是从对李抱忱,黄旭东是对蔡元培、萧友梅等人的看法分歧出发的,认为我过去对一部分音乐家的评价"不够公正",从而认为有必要公开号召"整个重写"、从根本上来解决。冯灿文实际上是比较广泛地认为过去的工作、特别对有关中国近现代音乐史中种种现象都还存在严重的"左"

的错误，应该在整个的观念上进行彻底的清理。但是，他的文章中所指出的许多事例，实际上大多数早就提出、而且基本上已经改变了，只是他个人不知道，以为问题仍十分严重。我想如果他在写文章前能够多少仔细看一下近十年来的有关论著，就会发现80年代以来大家的认识还是较过去有了不少进步的。

当然，各种不同的认识公开提出来没有什么坏处，可以引起讨论，是对今后改进工作有利的。至于有人在这次会上说，对“重写音乐史”的提法是“禁止”的，甚至被认为是“反动”的见解。实际上从我上述指出的种种情况，说明对此并没有采取禁止，更没有给扣上反动的帽子。所以，我认为这种说法是一种不符合客观事实、极其不负责任的挑拨性的论调，因而也是对工作的解决有害无利的。

三、我认为由于我们搞历史研究的工作本身，就应该不断改进以求得不断提高，因而，不断地修改、重写，应该是正常的自觉要求。就我50年代末从事这一工作后，一直处于不断地修改自己工作的过程。在1964年音乐出版社作为“内部发行”的“小白本”前就经过多次修改，在1984年人民音乐出版社正式出版之前进行了一次全面文字的修订，至1994年，在我个人的要求下，又正式出版了一个整个重排的“修订版”。尽管这个“修订版”在短短八年内重印了十次，最近，我还是要求出版社同意再出一个“再修订版”，这个本子大约在今年底前可以面世。即使这样，我想自己还会存在不少值得今后不断修订、不断提高问题。因此，我再次郑重表示欢迎各方面对我、包括我的教材的批评，我认为一切负责的批评，不管言辞如何尖锐，都是对我的关心和帮助。至于，是否我的教材是一本整个错误的出版物，我想广大教师和读者将是最重要、最有力的评者。

四、刘靖之先生对我的教材提出“中共音乐史”的所谓“有力根据”之一，是说我的教材的出版是经过有关领导批准的。对此刘先生

没有提出任何具体的事实作为根据,大概只是推论。当然,作为出版物总要得到出版社的领导的批准,出版社的领导可能也是中共党员,出版社的上面还有出版总署,当然也是在党的统一领导之下工作的。这是否就能作为其出版物都应加以“中共”这顶帽子的根据呢?作为中国是一个社会主义国家的性质,在相当长的一段时期,无论是新闻、广播等部门,还是教育、医院、科研、出版等事业单位都主要是“国营”的,而不是私营的。但他们都是作为人民政府工作的一部分,不是党的工作的一部分,这已是人所共知的常识了。我的教材原本是我1959年正式在中央音乐学院开课自己编写的一本讲义,后来我也曾作为中国音乐研究所所组织的“中国近现代音乐史编写组”的一员,参与了在那里的集体编写教材工作,但我是当时组内唯一的每周有一天必须回校讲课、其他时间参与研究所工作的一员。由于对历史分期等问题我不赞成当时编写组的意见,所以在我自己的讲课中仍用的是自己的讲义。1961年在北京香山召开的“教材会议”所提供的三份教材中,除了两份是以单位的名义提交的外,中央音乐学院提交的仍是以我个人名义的那份教材。经过各院校有关学者(如北京的郭乃安、李佺民、李业道,上海的谭冰若、陈聆群等)的集体讨论,当时并没有以文化部的名义定下正式的统编教材。至1964年,我的讲义才以“中央音乐学院试用教材”的名义、在音乐出版社作为“内部发行”的形式面世的。事实上各院校采用什么教材,一直是院校自己决定的事,党的任何部门,包括文化部,从未对此做过任何强制性的规定。“文革”结束不久,人民音乐出版社第三编辑室曾表示有兴趣公开出版我那份“内部发行”的“小白本”,但要求我在基本不改原章节框架的前提下做一次文字的全面修订。稿子交出后又搁浅了将近两年,在1981年北京召开的“中国近现代音乐史座谈会”上,在不少代表提出要求的前提下,出版社才决定将它正式出

版。所以,在赵沨同志为此书所写的“序言”中还明确提出:“有人建议全国高等院校最好有一本‘通用’的教材。……我对此却有一些不同的看法。……我希望全国可以多出几种中国近现代音乐史的教材,提出不同的看法,引出健康的争论……这样会更有利于史学的发展。”赵沨同志的这个“序言”,我在历次教材再版中均保留,以表明我个人欢迎批评和欢迎其他同类教材出版的态度。

五、我想顺便简单讲讲对冯文慈同志的意见的看法,总的说我赞成他提出的“两个传统同时并存”和“古今衔接”的呼吁。“两个传统同时并存”是客观的事实,不承认是不行的。但提出要两者在写史中求得“平衡”,恐怕难以实现,也不一定要这样要求。特别对各种传统音乐发展的系统研究几乎才刚刚起步,大量的实际工作还有待深入,这是需要得到各方面的共同努力才能逐步解决的大课题。作为一种追求的理想是必要的,作为实际工作的具体要求,必须从具体情况出发来考虑。我仍然认为在思想上要重视这个问题,在具体写作上要“符合实际”。理由是虽然这两者是并存的关系,但推动这两者发展的动力和环境还不完全相同。一般讲,推动新音乐文化发展的是与整个社会变革的、民主革命斗争和整个新文化和新教育的发展,是密切相关的;而推动传统民族音乐文化(特别如戏曲、说唱等)则是广大城乡人民精神生活的要求和艺人们在旧社会市场经济压力下的求生存而自发进行的。因此,前者的发展速度快,艺术变革的幅度大,社会影响面大;而后者的发展则相对的显得要慢而小一些。在中华人民共和国成立后的半个世纪,情况发生了重大的改变,我国各种传统音乐文化的发展、变革,纳入了整个社会主义建设的轨道,引起了各方面的重视和支持。尽管在这半个世纪这两种传统之间的融合大大加快了,使得它们之间的关系已经超出了一般理解的各自独立并存的关系了,也难以用一般意义上的“平衡”来要求。

至于老冯提出的要注意“古今衔接”也是从精神上讲非常重要，但在实际操作上也要“实事求是”。理由是两者发展的大环境发生了根本性的变化。在“古代”就根本不存在“两种传统并存”的问题，因此，要将古代音乐史与近现代音乐史两者进行“衔接”就不可能同等对待。客观的社会生活已发生了天翻地覆的变化，我们在近代以来主要是如何对待古代音乐文化的继承和发展了，就不能不从近代以来的音乐文化发展的新情况来考虑这个问题了。

六、老冯对于写史是否要以创作为中心也提出了异议。我认为作为艺术通史，特别是作为给本科生教学用的音乐史最好还是应贯彻“以创作为中心”更合适些。因为，艺术创作一向是与各种艺术史发展的本体的最密切的具体体现。文学、戏剧、美术史的写作都是如此，音乐史的写作也没有必要来个根本改变。至于在音乐创作以外是否还应适当顾及其他方面（如音乐教育、音乐表演、音乐理论研究等），这是完全可以根据具体情况来定的。正如在通史之外，可以写各种各样的专史，可以开设各种各样的选修课一样。就是写音乐通史也应在突出创作这个中心外，根据各阶段的实际，适当顾及音乐教育、音乐表演、音乐理论研究等。再加上上述有关传统音乐文化的继承和发展，这样就能使我们的通史内容更加丰富、更加充实。

七、从上述种种，我再次表明支持对一切希望改进音乐史研究的意见，从这个意义上讲，不断地“重写”、“修订”，一步步将我们的史学研究工作不断推向前进，这是我们每一位史学工作者的神圣职责。我的已有的成绩也就是在那样一步步不断“修订”、“重写”中积累而成的，过去是如此，现在和将来我还将如此地不断前进！

关于中国近现代音乐史的历史分期问题

（发表于《湘江歌声》2004 年第五期）

近年来，关于中国近现代音乐史的教材编写（大多冠以“重写音乐史”的名义）等问题颇受一些同志的青睐，不少同志对我写的教材还提出了许多批评。对这些批评我虽未作一一答复，但它们还是引发了我对应如何改进这门课的教学和研究的思考。《湘江歌声》主编尹晓星同志一再约我写稿，盛情难却，只能先就有关“历史分期”的问题，提出如下个人的思考，以求教于读者和同行。

目前对中国近现代音乐史的历史分期众说纷纭，是否应该适当统一？应如何取得比较一致的认识？是一个值得思考的问题。我认为作为个人的史学专著，是一个可以自由选择和讨论的学术问题。例如有人就不采用“中国近现代音乐史”这一提法，而主张用“中国新音乐史”的提法；有人在自己的著作中一会儿用“20 世纪中国音乐”的提法，一会儿对自己一本论述 20 世纪下半叶音乐发展的新著又用了 “新中国音乐史”的提法（那么对“20 世纪上半叶的音乐”应如何提

呢?按逻辑似乎应提"旧中国音乐史"了?);有的将"20世纪下半叶的音乐发展"称"当代音乐",有的将它称为"现代音乐";还有人主张中国音乐史的历史分期应完全按社会的政治体制来划分,如在"辛亥革命"以前称"清代音乐史",后面接着的是"中华民国音乐史"、"中华人民共和国音乐史",类似等等。作为个人的专著,确实只要自己的研究和论述能"言之有理",什么说法似乎都可以成立,谁也不能反对。但是,作为要提供学生上课的教材,要提供作为入学考试出题目、要提供研究生选择自己报考的方向,没有一个基本一致的、对历史分期的认识,就可能产生(现在已经发生了)一定的、不必要的思想混乱。

在教学工作中对中外通史、中外音乐通史的历史分期,从总的讲,适当分为"古代"(包括"上古"、"中古"、"近古")、"近代"、"现代"几个大块,是有利于学生学习的。完全按政治体制来分,不仅对中国音乐史讲有许多比较难办的问题,对西方音乐史讲就更行不通了。其实,中外学者对上述"古代"、"近代"、"现代"的历史分期,也是与特定历史地域的社会形态的重大变革有联系的,它决不是出自任何个人的随意,而是采取了比较多数的学者的共识。一般说,"古代"主要指从原始社会、奴隶社会和封建社会的长期发展,"近代"主要指从封建社会向资本主义的过渡,"现代"主要指资本主义的高度发展和部分地区开始向社会主义过渡的发展。对中国近现代的历史发展讲,从鸦片战争到中华人民共和国的建立的一百多年,是整个中国人民被迫处于半封建半资本主义压迫下进行长期民主革命的一百多年。过去我们从中国革命斗争的发展,曾经将"五四"以前的七十多年称为"近代"、将"五四"以后的三十年称为"现代",而且还曾将这后三十年的"现代"又分为"1919—1927"、"1927—1937"、"1937—1945"、"1945—1949"四个阶段。这种历史分期的见解,从中国人民

在中国共产党领导下所开展的革命斗争讲，在一段时期内是有其现实意义的。但它也因此造成了将1949年中华人民共和国建立后称之为“当代”这个逻辑结果。在1959年北京，中国音乐研究所集体编写“中国近现代音乐史纲要”（未定稿）时，就是按这一意见办的。我当时就觉得从这时期的中国音乐发展讲，硬把许多音乐发展的现象分割开来、塞进这个框框是不太合适的。因此，当时在我为在中央音乐学院讲课的讲义中，就没有采取上述框框。我认为从大的历史框架讲，以特定地域的社会政治变革作为历史分期的基础是有道理的，但作为艺术史的历史分期，还应根据艺术发展本身的变革进行通盘的考虑。近几年来，我越来越觉得从中国革命史的发展看，将“五四”作为新旧民主革命的界线是说得通的，但对文化史、艺术史的发展讲，1919年“五四运动”不一定也必须作为新旧民主革命的界线，甚至不一定必须存在这样的一个硬杠杠。至于在这一百多年的“近代”中如何细分，可以各门艺术史做各自的划分。如文学、戏剧、美术、音乐就与摄影、舞蹈、电影不一定采取相同的细分。我是主张将“现代”作为中国社会主义革命和建设的历史发展，其开端是中华人民共和国的建立，至于它的结束，现在还无法确定。因为，我们现在正处在社会主义建设“初级阶段”中，估计这是一个“相当长的历史阶段”。因此，将这个“相当长的历史阶段”称之为“当代”也是站不住脚的。

至于在到目前为止的“现代”这五十多年应该如何细分？许多同志都采取所谓“十七年”、“十年”、“二十年”三个阶段的意见。我个人认为，从中国现代文化史、艺术史的发展讲，应该将“1957年”前后作为两个阶段划分的界线，也就是说将原来说的“十七年”分为前八年和后九年两个阶段。因为，“1957年的反右斗争”对于中国文化发展和艺术发展的影响实在太大了。突出“1957年”，可能对更好地总结

社会主义建设的历史经验和教训有利。另外,对“文革十年”和“文革”后的四年“拨乱反正”,则可以结合作为一个阶段来考虑,这样就可以与“改革开放”的二十年直接紧密相接,而突出了“改革开放”的重大影响。

大的历史分期和对这两个历史时期内的细分有了一个基本共识后,对于具体新的教材的编写和其他有关的教学环节(如招生考题、研究生专业方向的确定等)就可以按照基本统一的框架进行了。我认为对教学工作的具体实施,是十分有利、十分必要的。

关于进一步推进中国近现代音乐史教学改革的几点建议

——2004年在杭州中国音乐史学会第八届年会上的讲话

（发表于《人民音乐》2005年第二期）

一

近几年来，中国高等师范教育战线不仅在教学体制和机构设置上出现了不断升级的现象，相当一部分普通高等院校也增添了有关艺术教育的建制，并且与各高等艺术院校一样，均加强了对中国音乐史的教学要求。这是我国高等教育普遍重视素质教育的一个令人欣喜的现象，但从目前各校有关开设中国近现代音乐史的课程内容看，却愈益显得与当前这一飞速发展趋势不相适应的问题。现在我国绝大多数高等艺术院校进行该课程的教学内容以及现在所用的教材，基本上还局限于1959年这门课程刚刚起步时所确定的范围，即基本局限于从19世纪中叶至20世纪中叶这一百多年。而从我国文艺、音乐事业的发展看，许多高校学生基本上出生于20世纪80年代以后。尽管对他们来讲，概括了解整个中国音乐自古以来，特别是鸦片战争以后的发展是必要的，但对20世纪下半叶的音

乐发展的了解,显然具有更迫切的现实意义。因为,这与他们今后从事音乐工作的联系最直接,与如何更好地建设我国社会主义新音乐的关系也最密切。如何来弥补、改进上述有关教学内容的脱节,这是当前中国近现代音乐史教学改革的中不可忽视的主要课题。

记得早在1984年的"上海会议"中,已有人开始意识到这一问题。但由于当时的条件,只能先在扩展研究领域的角度提出问题,号召适当开展这一方面的专题科研工作,当时还无法立即从实际教学上去解决。20世纪90年代,在有关研究工作取得初步进展后,也只是在少数音乐院校作为选修课进行了试讲的实验(当时的反映还是相当不错的)。后来,在中央音乐学院、上海音乐学院音乐学系的专业课,特别是有关研究生的论文指导中又做了相应的推进。但从全国各高等艺术院校这门作为共同必修课的教学,仍然无法进行实质上的突破。关键是有关教学行政领导和多数教师在认识上还没有取得普遍一致的共识,同时在教材的编写、教学参考资料的建设等方面,也严重脱节。这些实际的问题如得不到较好的解决,要求目前从事这门课程的教师各自自发分散去解决,显然是不实际的。因此,我愿意在这个会议上抛出自己想到的一些具体建议,希望能引起各院校的领导及与会同行的支持和批评,更祈望在大家的共同努力下,尽快将我们的工作朝着这一新目标赶上去。

二

高等艺术教育开设有关艺术史论的共同必修课,按理说应该首先根据现实的需要制定出比较合理、科学的"教学大纲",对有关教学指导思想、教学内容要求以及学时的规定等都做出明确的规定。记得在20世纪80年代初,教育部曾对各高等、中等师范学校,制定

过这样的“教学大纲”。后有不少教师对其学时规定(特别是对“二年制”中等专科学校)太少提出过一些意见。现在,对比全国师范教育发展的趋势,当时的教育体制,以及这一体制所制定的“教学大纲”也早已不能适应新的要求了。文化部系统的高等艺术院校从20世纪60年代所制定的各艺术专业的“教学方案”,作为本科教育都共同必修的课程,这是始终没有、也不能动摇的。当时,在赵沨、贺绿汀等老一辈教育家的领导下,对在高等艺术院校史论性课程的开设,一直是比较重视的。但当时各门艺术史论课程大多属于初建的状况,像中国近现代音乐史这样的课程的教学要求、也只能将教学内容限定在:从鸦片战争到中华人民共和国的建立这一百多年间,对其学时只规定为“古今各一个学期”(每周两个学时)。幸好,当时中央音乐学院在这门课程外,另设了一门“音乐名作”作为其辅助和补充。对音乐学系的专业课的学时则大大超出于一般的“共同必修课”。这样,至少在学时的安排上还可以勉强应付。到20世纪80年代后,多次进行教学改革中,上述有关学时的规定不仅没有增加,反而将原定的、辅助性的“音乐名作”课给取消了。有关领导认为:“这些基础性的史论课只要编出教材,可以让学生自由去阅读,到图书馆借有关乐谱和音响自学就成了。”可是实际上,既无适应新的要求的教材,各图书馆也没有相应的、可供大家借用的教学参考资料。上述领导的意愿只是“空口说白话”而已。在20世纪末中央音乐学院的实际教学中,倒是将20世纪下半叶的内容硬给塞了进去,但学时没有做相应的增加。其结果只能让任课教师每次讲课都被迫穷于应付,最后还是落得个“草草结束”了事。对于上述种种的教学现状要不要改?如何来改?这是摆在当前每一位高等艺术院校当政者和教师面前的首要问题。如果大家在这一点上能获得一致的共识,我们才能对进行具体的改革取得一致的基本出发点。深切希望所有有关

院校的当政者,能够根据当前新的形势和更好加强本科生的全面素质出发,认真制定出改进的具体措施,这样才能真正推动所有专业教师,朝着新的目标共同前进!

三

前几年对于中国近现代音乐史的学科建设和与之有关的教材编写,曾有一些先生提出了所谓"重写"的问题。实际上所有参与这一讨论的同志的见解并不相同。多数同志为此坦率提出了自己的、对一些具体的音乐历史现象和有关历史人物的评价问题的建议和批评,这无疑是值得欢迎的。但确有个别人有意无意地表示了对过去的全面否定,希望来个彻底推倒、重新"翻个个儿"来设计这门课程的基本原则和框架。其实历史学家所写的"历史"都不能不受到客观历史的制约的,客观的历史是不容任何历史学家任意改变的,它们也是改变不了的。例如尽管现在为了实现"一个中国"的原则,有关当局推行了对台的一些新的政策,但是,我们并没有因此根本改变过去千百万革命群众为了推到"三座大山"压迫而进行的长期艰苦斗争的客观历史。在这样的历史条件、社会环境下产生的中国近现代音乐(及其所涉及的人和事)的发展,我想也不能随便来个彻底颠倒的。"改革开放"方针的贯彻,一方面固然要根据当前的实际情况,"与时俱进"地、创造性地不断提高自己的认识、改进我们的工作,但另一方面我们绝不因此随便推翻、改变对过去历史发展所取得的基本共识。这是当前我们进行这一工作改进的"前提"。只有承认这个前提,谁都可以新写出自己认为更正确的历史著作和教材。

另外,作为一本完整意义的"中国近现代音乐史",过去存在的主要问题之一是:对这一百多年台湾以及港澳地区的音乐发展长期

处于空缺。造成这一情况的原因主要是我们对这两个地区的资料掌握太少、情况了解也不够。尽管过去在有关出版物中一再表明今后应该做必要补充，可是实际工作的进展还是相当慢。这个问题要想短期内就得到很好解决，显然是不实际的。根据目前的情况，先努力向学生做个简要的介绍，应该是可以努力解决的。同时，必须指出，尽管今天中国已经在和平环境下渡过了半个多世纪了，但谁也否认不了中国今天的局面是从过去长期艰苦战争的条件下以无数革命先烈的鲜血为代价所争取得来的。对于这一点是应该珍惜它、还是丢弃它？这是每一个正直的历史工作者必须正确对待的。如果说，我们过去的音乐史研究对某些学院的音乐家一度曾存在肯定不够的话，那么，我们对那些为了中国的革命奋斗一辈子、乃至付出了自己的鲜血和生命的音乐家，又做得如何呢？老实说，我们的工作做得更不够。这方面的工作如果今天还不给予应有的重视的话，将来恐怕想弥补都难以办到了。因为，过去的历史对这一领域所给予的创伤更为严重。现在常常是依靠那些老同志自己的力量在做必要的回忆，而多数年轻的音乐史工作者似乎都抱着不惜对待的态度。这跟文学、戏剧、电影等领域的历史研究，差距相当大。

最后，我认为每个负责任的历史学家都不应对自己以往所取得的成绩故步自封，而是应该根据新的形势、新的要求，不断进行自我修正。我始终没有认为自己过去所写的教材有什么了不起，更没有将自己 1964 年内部发行的那个“小白本”当成什么“范本”。可是去年居然有人对我的那个“小白本”（当然主要的目的是针对我个人）进行了完全超出学术性批评的挞伐，我只觉得他似乎是因选错了对象而感到意外。因为，我从 1984 年、1994 年、2002 年就三次对自己的教材进行了不断地修订。最近，我又将 2002 年所出版的“二次修订版”中还遗留的一些错字、错写的部分做了再次的订正。这些我都

认为是自己应该做的,而且今后只要可能,我将再次对自己的工作进行全面的审视和切实的改进。我更希望同行们也能为此做出自己的新努力。现在在国内有关中国近现代音乐史的教材虽然已经有了几种不同的本子,可能将来再出版一些新的本子,我想只能对提高中国近现代音乐史的教学更有利。有了不同的本子,就可以进一步展开真正学术性的讨论和批评,以便推动我们这个学科更好地建设、前进!

四

关于当前高校中国音乐史的教学改革工作,还有一些必须认真对待的具体问题:

(一)如何在历史分期上取得比较一致的认识?作为个人的史学专著,我认为是一个可以自由选择和讨论的学术问题。例如有人就不采用“中国近现代音乐史”这一提法、而主张用“中国新音乐史”的提法;有人在自己的著作中一会儿用“20世纪音乐史”的提法(那么对其前后是否都按世纪来分期?)、一会儿对自己一本论述20世纪下半叶音乐发展的新著、又用了“新中国音乐史”的提法(那么“20世纪上半叶的音乐”应如何提呢?按逻辑似乎应提“旧中国音乐史”了?);有的将“20世纪下半叶的音乐”仍称“当代音乐”,有的将它称为“现代音乐”;还有人主张中国音乐史的历史分期完全按社会的政治体制来划分,如对“辛亥革命”前应提“清朝音乐史”、后面接着的是“中华民国音乐史”、“中华人民共和国音乐史”,类似等等。作为个人的专著,确实只要自己的研究和论述能“言之有理”,怎么说法似乎都可以成立,同时谁也不一定要遵守。但是,作为要提供学生上课的教材、要提供为入学考试出题目、要提供研究生选择自己报考的

方向，没有一个基本一致的、对历史分期的认识，就可能（现在已经）产生一定的、不必要的思想混乱。

我认为在教学工作中对中外通史、中外音乐通史的历史分期，从总的讲，适当分为“古代”（包括“上古”、“中古”、“近古”）、“近代”、“现代”几个大块，是有利于学生学习的。完全按政治体制来分，不仅对中国音乐史讲有许多比较难办的问题，对西方音乐史讲就更行不通了。其实，中外学者采用上述“古代”、“近代”、“现代”的历史分期，也是与特定历史地域的社会形态的重大变革有联系的，它决不是出自任何个人的随意，而是采取了比较多数的学者的共识。一般说，“古代”主要指从原始社会、奴隶社会和封建社会的长期发展，“近代”主要指从封建社会向资本主义的发展，“现代”主要指资本主义的高度发展和部分地区开始向社会主义过渡的发展。

对中国近现代的历史发展讲，从鸦片战争到中华人民共和国的建立的一百多年是整个中国人民被迫处于半封建半资本主义压迫下进行长期民主革命的一百多年。过去我们仅从中国革命斗争的发展曾经将“五四”以前的七十多年称为“近代”、将“五四”以后的三十年称为“现代”，而且还曾将这后三十年的“现代”又分为“1919到1927”、“1927到1937”、“1937到1945”、“1945到1949”四个阶段。这种历史分期的意见，从中国人民在中国共产党的领导下所开展的革命斗争讲，在一段时期内可能是有其深远的历史意义的。因此，就造成了相当一段时期将1949年中华人民共和国建立后称之为“当代”这种提法。在1959年北京集体编写“中国近现代音乐史纲要”（未定稿）时，就是按这一意见办的。但我当时就觉得从这时期的中国音乐发展讲，硬把许多音乐发展的现象分割开来、塞进这些框框不太合适。我认为从大的历史框架讲，以特定地域的社会政治变革作为历史分期的基础是有道理的，但作为艺术史的历史分期，还应

适当考虑到某门艺术发展本身的变革、进行通盘的研究。

近几年来，我越来越觉得从中国革命史的发展讲，将“五四”作为新旧民主革命的界线，是有其深刻意义的，但对文化史、艺术史的发展讲，“五四”不一定必须作为新旧民主革命的界线，甚至不一定必须存在这样的一个硬杠杠。而且，在这一百多年的“近代”中如何细分，各门艺术史完全可以根据具体的情况有各自的分法。如文学、戏剧、美术、音乐，就难与摄影、舞蹈、电影同样对待。此外，我是主张将“现代”作为中国社会主义革命和建设的历史分期的主要基础，其开端是中华人民共和国的建立，至于它的结束，现在还无法确定。因为，我们现在正处在社会主义的建设阶段中，估计这是一个“相当长的历史阶段”。因此，将这个“相当长的历史阶段”称之为“当代”也是站不住的。

至于在到目前为止的“现代”这五十多年应该如何细分？现在不少同志采取所谓“十七年”、“十年”、“二十年”三个阶段的意见。我个人认为，从中国现代文化史、艺术史的发展讲，应该将“1957”前后作为两个阶段划分的界线，也就是说将原来说的“十七年”分为前八年和后九年两个阶段。因为，“1957 年的反右斗争”对于中国文化发展和艺术发展的影响实在太大了。突出“1957 年”，可能对更好地总结社会主义建设的历史经验和教训有利。另外，对“文革十年”和“文革”后四年的“拨乱反正”，则可以结合作为一个阶段来考虑，这样就可以与“改革开放”的二十年直接紧密相接。

大的历史分期和对这两个历史时期内的细分有了一个基本共识，对于具体新的教材的编写和其他有关的教学环节(如招生考题、研究生专业方向的确定等)就可以按照基本统一的框架进行了。这对教学工作的具体实施是十分有利、十分必要的。

(二)对于教学内容和两个历史时期所占教学时间的比例，是接

着应该考虑的。

关于这门课程教学内容的选择，过去基本存在两种不同的意见：一是认为中国近现代音乐史的内容不仅应包含从20世纪新生的"中国新音乐"的发展，还应对这一百多年中国传统音乐的发展有概括的了解；二是认为中国近现代音乐史的主要内容就是将20世纪有关"中国新音乐"的发展讲清楚，至于对这阶段中国传统音乐的发展应该纳入有关民族音乐的诸课程中去解决。我比较支持前一种意见。因为，两种不同形态的中国音乐同时并存和相互影响，正是中国近现代音乐史的两个不可分割的重要组成部分，也是中国近现代音乐史不同于古代音乐史和不同于近代以来的西方音乐史的重要特征之一。但要将这一意见付之具体实施，目前还存在一些难以较好解决的现实问题。首先，有关中国传统音乐在这一百多年间的发展仍是到目前为止我国学术研究领域中的薄弱环节，一时间还难以比较理想地纳入具体教学；同时，现在对这门课程所规定的学时少和有关教学参考的条件限制，也造成了不小的困难。比较现实的解决办法是用一两周时间，先将我国传统音乐在这一百多年的新的发展概况，以音乐发展作为主要视角，选择最有代表性的剧种、曲种、乐种（包括与之相连的代表性艺人的贡献）向学生进行集中概要的介绍，从而使学生对中国近现代音乐史发展过程中有关中国传统音乐它并非是凝固不变的遗产、它也在不断更新发展，有个基本的认识。这样做总比完全不接触、不知道要好一些。等到将来我们在这个领域的科研工作取得明显的提高之后，对中国近现代音乐史这两条同时并存的发展线索，自然就可以作为一个整体进行更好地重新结构了。

另一个很现实的问题必须正视，即如何将原来完全没有纳入教学的、有关"现代"这五十年音乐发展的内容塞进只有一学时课的框

框？新的、更丰富的内容的加入，必然要对以往只讲授近代部分的内容进行大大压缩。这也是当前能否对这门课进行大胆改革的一个不可忽视的前提。现在有人还在为历史上一些次要的人物为之鼓吹，作为个人的研究，什么问题都可以做，但对教材、尤其是共同课用的教材，即使对主要历史人物的评述也要尽量从简，对音乐创作之外的其他历史现象的介绍则更要尽量从简。否则就根本不可能给"现代"部分以最必需的篇幅。对共同课教材的"近代"和"现代"的篇幅比例，大致应保持四六开，将更多的时间给予"现代"部分。这是在内容改革上必须正视的大问题。

（三）关于这门课程教学参考资料的建设，是能否较好完成教学的重要环节，而且这个问题恰恰是这门课程长期没有获得圆满解决的特殊问题。过去，经过多年的努力，只编写出版了一本有关"近代"歌曲的乐谱资料，有关文字的资料也只完成了一半（即"近代"中"五四"以前的部分）。还应将这个时期的代表性"器乐创作"和"五四"以后近三十年的文字资料部分给予补充进去。有关"近代"部分的代表性音响，至今还基本处于空白的状况。对于"现代"五十年的代表性乐谱、文字和音响的教学参考资料的编订出版，目前可以说完全空缺。从已经正式出版的、可资利用的中国现代作曲家的乐谱和音响，大概只占十分之一还不到，可作参考的文字资料大量还散见在各刊物和书籍中。这是开好这门课程必须给予认真解决的紧迫课题，必须首先引起各有关教学部门领导的重视，投入必要的资金、组织必要的人力，花几年的时间，还是可以解决的。问题在于能否下这个决心将这项工作迅速推上去。我们有些文化行政领导（包括负责科研、教学工作的领导），为了体现自己的政绩，花大价钱搞演出、比赛，或出国参观、举办大型的学术研讨等，都很舍得花钱，但对为了提高教学水平、扎扎实实在资料建设上真正切实办好几件事情，却总提不

起精神。这是很不正常的，也是相当伤教师的心的。作为一个社会主义大国，在文化建设上屡屡出现这种现象，还不如一些资本主义国家，真是令人寒心、难堪！我深切希望一些当政者能够多少体恤下情，为搞好这门课的建设做出自己应尽的义务！只要领导支持，绝大多数的教师的积极性是很高的，他们一定会尽全力将这件事做出自己的努力的。

（四）最后一个比较实际的问题，就是必须尽快培训能够适应新要求的师资问题。目前绝大多数院校从事中国近现代音乐史的教师，由于以往的认识和条件的限制，大多比较适应讲授从 1840 年至 1949 年这一历史时期（即“近代”时期）的课程内容，而对从 1949 年至后的五十年的发展（即“现代”时期）的讲解则几乎没有提上日程。根据 20 世纪 80 年代初师范院校对中国音乐史课程建设的经验，利用暑假举办专题性的师资培训班的方式是见效比较快的成功经验。我们可以在组织力量进行新的教材和新的教学参考资料编写的同时，抓紧时机通过有关教学行政领导部门（如教育部、文化部等）组织各有关艺术院校、挑选适于今后从事中国近现代音乐史教学的在职教师集中进行培训（请专家给学员上课和组织必要的课堂讨论），然后在适当时机再进行一次在专家指导下的教学交流和学术讨论，我想就可以较快地造就出一大批适应新的教学要求的教师队伍了。按理说做好这件事并不困难，关键是必须得到有关领导部门的支持，并得到个别愿意承担这项活动的院校的承办，经过几年时间的努力，就可以为中国近现代音乐史这一学科的教学改革奠定一个坚实可靠的基础了。



第二部分
专题性史学考察

辛亥革命前后的军歌

——我国早期的群众歌曲传统之一

（发表于《音乐研究》1997年第一期）

过去我们曾经长期对革命根据地以前的军歌统称为“旧军歌”，以示与根据地的红军歌曲的根本区别。这种看法尽管不能说是完全错的，但实际上却造成我们长期对这一历史现象的轻视、忽视。实际上，所谓“旧军歌”它最初正是从“辛亥革命”以前的北洋新军、民国以后南北各地的“新军”，包括后来的西北军、南方的国民革命军和北伐军中所产生的各种“新军歌”。同时，即使流传在一些军阀部队中的军歌，其情况也很复杂，不能将这些军歌与旧军阀的本质混为一谈。特别是我们还发现在根据地的红军歌曲中有相当一部分歌曲正是从那些“旧军歌”演变而来的，甚至有些就是从那里带进来的。因此，我们应该对过去的所谓“旧军歌”认真进行历史的分析，细致地将这一曾经对我国相当数量士兵群众有着几十年影响的音乐品种恢复其应有的历史地位。

军歌是用于军队生活而产生的一种特殊风格的群众歌曲。据有关文献记载，在我国古代的军队中已

有唱军歌的现象,到明、清两代,一些名将,如戚继光、曾国藩、张之洞等还曾亲自编写过军歌。[1]但是这些文献大多只记述了歌曲的词,而对其曲调究竟怎样,还有待深入调查。另外,在"辛亥革命"前后,在推行新式学校教育中,曾非常重视对青少年进行"富国强兵"的教育和所谓"军国民教育"。[2]因此,在当时的学堂乐歌中,也曾出现了相当数量的近似这一类的"军歌"。与此同时,随着新式军队的逐步发展,也产生了不少真正提供军人所唱的军歌(其中有一些则是从社会传入的上述学堂乐歌中的"军歌")。因此,可以说在这个阶段,实际上出现了两类军歌。它们彼此不仅在内容和形式上有不少共同点(当然也存在一定的差别),而且还彼此有相互的密切影响。

一、学堂乐歌中的"军歌"

在梁启超的《饮冰室诗话》"卷二"中有这样的记载:

中国人无尚武精神,其原因甚多,而音乐靡曼亦其一端,此近世识者所同道也。昔斯巴达人被围,乞援于雅典,雅典人以一眇目跛足之学校教师应之,斯巴达人惑焉。及临阵,此教师为作军歌,斯巴达人诵之,勇气百倍,遂以获胜。甚矣,声音之道感人深矣。

吾中国向无军歌,其有一二,若杜工部之前后《出塞》,盖不多见。然于发扬韬厉之气尤缺,此非徒祖国文学之缺点,抑亦国运升沉所关也。往见黄公度《出军歌》四章,读之狂喜,大有含笑看《吴钩》之乐,其精神之雄壮活泼、沉浑深远,不必论,即文藻亦二千年所未有也。诗界革命之能事,至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰:读此诗而不起舞者,必非男子。

梁启超于是将这首包含"出军"、"军中"、"凯旋"三个编二十四章的歌词,全部抄录在他的这节"诗话"中。这充分表明当时我国维

新派知识分子对学生进行“军国民教育”的高度重视。在梁启超的《饮冰室诗话》中，还登载了一首由他自编的“军歌”《从军乐》，这是他特地为当时在横滨中国留学生组织“大同学校”开音乐会所演出的一个剧《班定远平西域》而编写的，是按照中国民间俗调“梳妆台”（又名“十杯酒”）进行填词的。[3]

另外，从沈心工最早编写的一批歌曲中就包含了他著名的《体操—兵操》，也说明了当时人们对此的重视。

据初步统计，辛亥革命以前，在一般的学堂乐歌中出现的此类“军歌” 还有：《黄族歌》（李大钊词）、《兵役》（田壮湖等编）、《出军》（石更编）、《出军歌》（石更编）、《从军》（陈超立词）、《从军乐》（权国垣词）、《从征军歌》（石更词）、《妇人从军》（叶中泠编）、《欢迎新兵入伍歌》（松云词）、《女军人》（倪觉民词）、《行军》（汪翔词）、《练兵》（曾志忞编）、《陆军》（黄子绳词）、《海战》（曾志忞编）、《陆战》（石更编）、《炮兵歌》（朴青词）、《步兵歌》（朴青词），以及《凯旋》（沈心工编）等等（同名歌曲从略）。

在辛亥革命以后，这一类“军歌”的数量则更多了。如：《出征》（华航琛词）、《从军乐》（冯梁词）、《革命军》（沈心工词）、《敢死队》（华航琛词）、《革命军凯旋》（沈心工词）、《军人的枪弹》（沈心工词曲）、《女革命军》（华航琛词）、《学生军》（华航琛词），以及《军事教育》、《中国海军》、《中国陆军》等等（同名歌曲从略）。

这些“军歌”的编写者尽管注意到从不同的角度去表现有关军事题材，特别是企图通过这一主题宣扬爱国主义思想、振兴民族精神、鼓舞抗击外敌侵略的士气。但是，一般说，它们都脱不开知识分子的思维和语气，缺乏真正军队生活的现实反映和士兵气质的特点。例如上述为梁启超大为赞扬的、由黄公度编写的《出军歌》的“军中”第二、三章的歌词，就是这样的：

阿娘牵裙密缝线,语我毋恋恋。我妻拥髻代盘辫,频行手指南,败归何颜再相见,战战战!

戟门乍开雷鼓响,杀贼神先王。前敌鸣笳呼斩将,擒王手更痒,千人万人吾直往,向向向!

这些"军歌"的音乐与一般的学堂乐歌相似,大多采用外国的曲调加以填词。不过当时为这些"军歌"所用的外国曲调多数是直接采用日本军歌的曲调,而采用西洋曲调来编写的倒并不多。如冯梁编的《从军乐》和叶中冷编的《妇人从军》就是取的日本军歌《凯旋》(纳所弁次郎作曲)的曲调。(例一:日本军歌《凯旋》;叶中冷编的《妇人从军》)

类似的情况还有不少,如冯梁编的《军事教育》就是采用日本军歌《我陆军》(伊泽修二作曲)的曲调;沈心工编的《革命军》就是采用日本军歌《勇敢的水兵》(奥好义作曲)的曲调;李大钊编的《黄族歌》也是一首当时颇有影响的、以日本曲调填词的歌曲,只是目前对其原曲的词曲作者还不清楚。(例二:李大钊的《黄族歌》)

同样,在进行填词编曲的过程中,也发生对原有的曲调做改变的情况。如李雁行、李倬编的《海军》,就是根据日本军歌《勇敢的水兵》的曲调做了较大的改变写出的,即将原曲的第三、四句用来作为新曲的第一、二句,而将原曲的第一、二句曲调改为新曲的第三、四句的曲调。其他类似的变化,如对节奏的改变、对局部旋律进行的变动等都有。

运用我国民间曲调填词的"军歌"也有,如华航琛编的《女革命军》就是采用的民间小调《孟姜女》调,不过此类歌曲数量比较少。(例三:"孟姜女"调;"军歌"《女革命军》)

上述学堂乐歌中的"军歌"以及一般宣扬爱国主义的学堂乐歌,

后来也被一些新军采纳作为提供士兵习唱的教材。如有两首《爱国歌》(同一曲调)当时不仅在北洋军传唱,而且后来在张作霖的奉军、冯玉祥的西北军、宋哲元和鹿钟麟的军队中都得到流传。[4]

二、直接产生于军队的军歌

如果说学堂乐歌的产生与新学堂的发展分不开的话,那么现代意义的军歌的产生则是与新军的发展有着直接的联系。据有关史料,辛亥革命前的各新军中,都不仅先后开始运用新式的军乐,并且还出现教士兵习唱新军歌的现象。如光绪三十四年(1908),直隶正定府知府李映庚,就在袁世凯的指令下完成了一套四卷的《军乐稿》(该稿于次年以石印出版),其中就辑录了包括"兵歌"、"将歌"、"工歌"三大类十四种用于军中各种场合的军歌和少量的军乐。军歌部分共有五十六首,填于二十个不同的调子,其中以提供士兵习唱的"军中散曲"数量最多。[5]这些军歌的曲调大多取自原军中的"鼓吹乐"及民间流传的吹打乐的"牌子曲"。如"工歌"《飨士歌》,就是用的"黄钟、步步娇犯、仙吕调"的曲调填词的;"兵歌"《从军行》,就是用"驻马近、工字吹调"的曲调进行填词的;"将歌"《铁血歌》就是用"黄钟、粉蝶儿、中吕变调"的曲调进行填词的。作者对不同的军歌的演唱,还规定了有的要"用中乐"伴奏、有的要"用西乐"伴奏。因而在其"卷一"中,作者还专门写了详细的文字说明:"中外字谱表序"、"中外律吕表序",以及"中外律吕旋宫表序"。这一点说明了在当时南北各新军中确实已有了西式军乐队的建制,但可能由于开始的条件所限,这些新的军乐还不能广泛用于所有的团队,因而仍保留原有的、以鼓吹乐为主的中式军乐队。不过,上述这套《军乐稿》实际上后来并没有得到广泛的流传,其中既有其内容的陈旧,也有其音乐的不

适合士兵演唱的因由。

据目前所掌握的史料，在辛亥革命前后各新军所留存的军歌中，以冯玉祥“西北军”的军歌影响最突出。这与冯玉祥本人原是行伍出身，一贯与广大士兵和一般老百姓比较接近，他早年又曾是基督教徒，习惯于基督教会通过唱圣诗向教徒进行宣传的方式有关。也与冯玉祥后来在政治上一度比较开明，曾主动接受以孙中山为代表的新思想，以及他一贯重视严格“练兵”和“以乐治军”，经常亲自动手编写军歌、向士兵进行广泛深入的思想教育有关。他后来对此曾这样回忆：

> 我在书上看到戚继光教士兵唱歌的事，也曾读过曾国藩编的许多军歌。我觉得这唱歌对于官兵的身心及其他方面都有极大的益处。所以，我在训练军队的时候，自己编过许多歌子给他们唱，收到很大的效果。[6]

冯玉祥自己究竟编写了多少军歌，目前还难以得出确切的数字。因为在冯的“西北军”所唱的大量军歌中，也有一些是从其他的途径传入、又经他亲自所厘定的，至于有些究竟是否经他厘定也难说。近十多年来，从原“西北军”老军人进行实际采编、整理出的歌谱共约一百零二首。[7]这些军歌的产生大概可分为三个阶段，即：

1. 辛亥革命前后(1902—1917)

冯玉祥于1896年入伍，1902年改投袁世凯的新军，1905年开始接触基督教。辛亥革命成功后，他就非常重视严格的练兵，并有意识地将其练兵与教育官兵结合起来。为此，他经常亲自动手给士兵编写各种军歌，甚至亲自教士兵唱。从他当时所编的军歌中，有不少后来曾流传于我国各地的军队，影响深远。如冯玉祥于1912年任陆建章部左路补备军第二营营长驻防三家店时所编写的《射击军纪

歌》,后来几乎传遍我国所有各种军队(包括20世纪30年代苏区的红军，及40年代沦陷区的敌伪军警等)。(例四:《射击军纪歌》)此外,冯玉祥当时所编写的另两首军歌《战斗动作歌》和《利用地物歌》,也曾广泛流传各地军队。这三首军歌因此就称之为“冯玉祥部队的三大军歌”。从这三首军歌可以看出,这是真正根据军队的训练和实战要求出发,以一般士兵都能听懂学会的语言编写的。因此,它们就特别适合在军队生活中运用。[8]类似的例子还有他于1914年在部队开赴川北途中所编写的《山地行军歌》等。

当时冯玉祥还认识到:“改善官兵的思想,歌唱是一种最有力的工具。中国的士兵不识字的居多,你若能把正确的思想用通俗的歌句写出来,教他们歌唱,唱会了,保管他一辈子也忘不了。”[9]因此,在他所编写的军歌中，还有一些主要是给士兵进行多方面思想教育的,如:《国耻歌》、《民族立宪歌》、《恢复共和歌》、《忠勇歌》、《战斗精神歌》、《从军歌》(二)、《爱百姓歌》、《吃饭歌》等。[10](例五:《吃饭歌》)

2.“五四”运动前后(1917—1922)

1917冯玉祥任湘西镇守使,进驻湖南常德后,他进行了为期两年的练兵,此时他特别注意进行“官兵一致”、“军民一致”的教育。“五四”运动后,他曾积极支持学生的爱国运动。1920年后,在各军阀混战期间,他固守河南信阳,后来他先后任陕西督军、河南督军。这也是冯玉祥编写军歌数量最多的阶段。其中属于进行一般政治教育的有:《大中华志气歌》、《男儿立奇功》、《爱国歌》、《军人争气歌》等;属于进行“军民团结”、“官兵一致”教育的有:《爱民歌》、《爱商家歌》、《善待夫役歌》、《爱同伍歌》、《爱官长歌》、《爱敬长上歌》、《军人十戒歌》等。

为了提高士兵的素质和活跃士兵的生活,冯玉祥还在军队中开展了各种学习和体育活动,为此他又专门编写了:《上讲堂》、《爱惜光

阴歌》、《体育歌》、《练赛跑歌》、《操铁杠歌》、《发愤歌》、《立志歌》等。

当然，为了训练士兵和提高士兵的军事素质，他仍编写了不少结合军事活动的歌曲。如：《服从歌》、《坐船歌》、《行军歌》、《夜行军歌》（慢步调和快步调各一首）、《坐火车歌》、《节省子弹歌》等。

3.“北伐战争”前后（1922—1929）

1922年10月冯玉祥任北洋军阀政府陆军检阅使，驻军北京南苑及通州，他又开始了一次为期两年的练兵。1924年他被任命为第二次奉直战争讨伐军第三军总司令，当时他已与孙中山的北伐军暗中取得了联系。当年，他发动了震惊中外的“北京政变”，推翻了直系的北洋军阀政府。他就将自己所统帅的部队改称为“国民军”，并接受孙中山的联俄联共政策，聘请苏联军事顾问协助练兵。但是，在1925年，由于各方军阀的挤逼，他被迫宣布下野、赴苏联去进行考察。第二年他回国不久，即联合旧部举行了“五原誓师”，另组国民联军，以配合和支持广东的“北伐”。后来在“宁汉合流”后，他的势力实际上被以蒋介石为代表的新军阀所孤立。1929年“中原大会战”中，他的军队逐步被瓦解。在这将近十年期间，特别是他在北京的第二次练兵时期，他又编写了大量新的军歌。这些歌曲的内容，基本上同前两个阶段所编的歌曲大体一致，只是在不同的政治背景和不同的军事训练要求下，具体的歌词做了相应的改变。其中比较重要的有：《耐久歌》、《站岗歌》、《枪口不准堵东西歌》、《跑拦阻歌》、《练打靶歌》、《夜间袭敌必胜歌》、《戒晏起歌》、《三民主义歌》、《广州有个孙中山》、《总理纪念歌》等。

值得注意的是，冯玉祥在这时期编写了一首名叫《真正革命歌》的军歌，比较鲜明、完整地表明了他的反帝反封建的观点。这首歌曲在“五原誓师”后，他又将其改名为《国民军军歌》。对此他曾说过这样的话：“主义的灌输，反帝反封建意识的培养，我都采用军歌的形

式教育着他们。五原誓师以后，北伐得以顺利完成，没有主义的熏染是办不到的，而他们这种思想的具备，多半是由于歌唱中得来的。”[11]（例六：《真正革命歌》）

非常有趣的是，这阶段在冯的部队中流传了一首以孙中山的“遗嘱”全文编成的可以歌唱的歌曲，歌名就叫做《总理遗嘱》。很明显，编者的目的就是想利用歌唱便于士兵记熟这篇文字相当深奥、篇幅相当长的历史文献。实际上它可能就是在中国近现代音乐史上开创了所谓“语录歌”的首例。[12]（例七：《总理遗嘱》开头部分）

冯玉祥所以能编写出如此多的军歌，除了其思想上的原因外，他还是一位“喜欢唱歌和很会唱歌的职业军人。一般清朝末年和辛亥革命后流传的爱国歌曲和军歌，以及他自己厘定和作词的军歌，乃至抗日救亡歌曲，他都能背诵如流，唱得节奏准确、有音乐感。”[13]但是，他终究不是一位专业音乐家，他对现代的作曲基本技法并不了解。因此，他编写军歌都是采取选曲填词的方式写出来的。为了编歌，他以普通士兵能理解、易于习唱的通俗语言来写诗，一般就称之为“丘八诗”。他所编写的军歌，就称之为“丘八歌”。

冯玉祥所编写的军歌中，与当时一般学堂乐歌中的“军歌”一样主要是采用日本军歌的曲调来编写的，如在《冯玉祥军歌选》中就有许多歌曲是根据日本军歌《日本海军》和《凯旋》的曲调进行填词的。[14]此外，有少量是采用我国民间曲调填词的。如《从军歌》、《耐久歌》、《行军歌》、《夜行军歌》（慢步调）、《枪在手》等均是以冀晋民歌《珍珠倒卷帘》的曲调进行编写的；而《入伍歌》、《总理纪念歌》、《五卅惨案》是以民间小调《苏武牧羊》的曲调编写的；《跑步歌》则是以民间小调《王大娘补缸》的曲调编写的。

但是，在冯玉祥所编写的军歌中有相当数量是采用西方基督教圣咏的曲调，这是当时比较突出的现象。如他的《射击军纪歌》、《战

斗动作歌》、《爱民歌》、《忠勇歌》、《服从歌》、《发愤歌》等都是以基督教圣咏《吹起号筒歌》的曲调编写的。(例八:《吹起号筒歌》、《战斗动作歌》)

像他的《国耻歌》等则是以基督教圣咏《信徒精兵歌》的曲调编写的。同样,在其编写过程中他将原曲调,包括其节奏、节拍都做了较大的改变,甚至可以说是给予明显的"中国化"了。(例九:《信徒精兵歌》;《国耻歌》)

在冯玉祥所编写的军歌中,有一部分是采用学堂乐歌的曲调填词的,其中像《军人争气歌》、《上讲堂》、《打晋军歌》、《广州有个孙中山》、《军人十戒歌》等都是以学堂乐歌《竹马》的曲调编写的;而像《真正革命歌》则是以学堂乐歌《光复纪念》的曲调进行编写的。

当然,从艺术发展的观点讲,冯玉祥究竟只是一位重视"以乐治军"的将军,而不是音乐家。他只能像过去热心编写学堂乐歌的作者一样,将自己所熟悉的曲调拿来进行填词,而且他所选取的歌调,从总的看并不丰富。因而常常出现一个曲调被填以许多不同的歌词,这就对他的不少歌曲的广泛流传很不利。不过从总的讲,在发展我国早期的军歌方面,冯玉祥所做的重大贡献是无可否认的。

如前所述,在当时冯玉祥的西北军中所流传的军歌不仅局限于冯玉祥本人所编写或由他厘定的范围,其中也存在是由其他途径传入的。如在西北军中曾流传、现已被当做冯玉祥所编的军歌《民族立宪歌》[15],就可能是当时广泛流传于"直系"各部队的一首军歌,因为冯玉祥的部队最初就是属于"直系"的。此外,在当时"奉系"部队中所流传的《大帅练兵》也是以这个曲调编写的。据石磊同志的调查,这个曲调还被填词用做1924年河北唐山小学的《学生守则歌》。当然,这个曲调后来被填词为红军歌曲《三大纪律、八项注意》后,就几乎成为闻名国内外的名曲了。(例十:《民族立宪歌》;《三大纪律、八

项注意》)

当时,还有一首军歌《三国战将勇》,也是辛亥革命以来广泛流传各部队的代表性歌曲。对于这首军歌究竟出于什么部队,还待考。还有一首同样题材所写的军歌《火烧战船》,也广泛流传各军阀的部队。说明当时以历史上的"三国"英雄作题材来编军歌确是很时行的。(例十一:《三国战将勇》)

反过来,在辛亥革命以来各部队中所流传的军歌更多的是由"西北军"传入的,如冯玉祥所编写的《射击军纪歌》等所谓"三大军歌",可以说是几十年来几乎传遍全国各部队(包括革命根据地的红军,以至于敌伪时期的反动军警)。他所编写的其他军事题材和反映军中生活的歌曲,流传面也很广。

另外,根据现有材料,"辛亥革命"后流传在各军的军歌还有:在南方革命军中所传唱的《武昌起义》和《保孙文坐南京》;在"北洋军"中传唱,据说是由吴佩孚亲自所编写的《登蓬莱阁》;在"奉军"中传唱的《太平洋》(其曲调取自日本歌曲《箱根八里》);以及在"北伐军"中所传唱的《黄埔校歌》和《北伐军军歌》(邝庸词,后改名为《国民革命歌》、又名《打倒列强》,调取法国民歌《约克兄弟》)等。前者可能是一首创作歌曲,但词曲作者不清。[16](例十二:《黄埔校歌》)

综上所述,可以说我国早期的军歌是与我国早期的学堂乐歌几乎是同时产生、又长期相互影响的两种新型群众歌曲传统。几十年来,相当一批军歌宣传了爱国主义和集体主义的进步思想,并且还比较真实地反映了当时我国的军队生活。同时这些军歌的艺术形式(主要是填词歌曲)和曲调来源,同当时的学堂乐歌也有不少类似的特征。只是由于它们所服务的对象的不同,军歌的影响主要局限在军队系统和广大的士兵中,而学堂乐歌的影响则主要在新文化教育系统和广大的知识阶层。随着我国民主革命的深入发展,

它们都在不同的程度上对我国三四十年代的革命群众歌曲的发展提供了基础。

但是,如前所述,正像过去我们常常将当时的"洋务派"与"维新派"对立起来一样,对待当时也是新生的音乐品种"军歌"同"学堂乐歌"就曾经采取了截然不同的态度。对前者几乎一律被看做是毫无可取之处的"旧军歌",而对后者则基本归入爱国歌曲的范畴。其实,当时的"洋务派"和"维新派"尽管在政见上确有明显的分歧,但它们的实质都属于寄希望于清朝统治阶级、力图实现自上而下进行改革的"改良派"。过去认为"洋务派"利用军歌主要为了宣扬其"忠君"、"尊孔"的思想,而"维新派"倡导"学堂乐歌"主要是为了宣扬"富国强兵"的爱国精神;其实,"洋务派"和"维新派"都有其爱国的一面,也都存在"忠君"、"尊孔"的一面,只是彼此在程度上有所不同(当然这些不同也并非不重要),而没有本质的不同。同时,当时的"新军"固然基本上受制于"洋务派"的统辖之下,但产生于这些新军的"军歌"并不完全等同于"洋务派"的政治主张,它们还是作为教育其士兵的宣传工具,其中所反映的思想内容和它们所产生的影响还是比较复杂多样的,必须进行具体的分析。正像对待"学堂乐歌"的思想内容及其影响一样,简单笼统地全盘肯定,也是不妥当的,也要进行具体的分析。

附注:

① 据清朝《续文献通考》卷199·乐12,第9480—9482页载清末的军歌有:《曾国藩水师得胜歌》(咸丰五年在江西南康水营作),《曾国藩陆军得胜歌》(咸丰六年在江西南昌省城作)、《曾国藩爱民歌》(咸丰十一年在江西建昌大营作)、《曾国藩解散歌》(咸丰十一年在安庆祁门大营作);清朝《续文献通考》第9484—9485页载清末的军歌还有《张之洞军歌》(光绪三十年在湖广总督任扎学务处发)等。

② 这个口号大概出现于20世纪初，据说是由当时在日本的中国留学生秦毓鎏、叶澜等人所发起的一个组织“军国民教育会”，极力鼓吹“养成尚武精神、实行民族主义”的宗旨。后来(1913年)广东鹤山的冯梁还专门编印了一本乐歌集，称之为《军国民教育唱歌集》。

③ 见《饮冰室诗话》第五卷第8页，宣统二年上海书局印。

④ 见石磊的《清末日本军歌传入中国初考》一文，载《音乐研究》1983年第四期。

⑤ 见石磊的《中国近代军歌初探》。

⑥ 见冯玉祥的《丘八歌与丘八》，载《音乐月刊》第一卷第六期。

⑦ 见谭胜功、黄砚如所编的《冯玉祥军歌选》，1986年河南大学出版社出版。但是，其中是否都是冯玉祥所编，还有待深入查考。根据1922年西北军五团所刻印的、由冯玉祥编的《步兵教程汇纂》中的记载共有四十五首歌曲估计确是他所写的词。1922年以后，他又编写多少，还无确切的证据。

⑧ 在冯玉祥的《我的生活》中还有这样的记载：“……他们这次作战死伤过多的原因，主要就是不善于利用地物。这样结果目标过大，伤亡因而也多。所以，我又斟酌地物要点编了个利用地物歌。”

⑨ 同⑤。

⑩ 冯玉祥后来还根据不同时期的政治形势，为士兵编写了类似结合他们生活的、富于教育意义的军歌，如《早饭歌》、《午饭歌》、《晚饭歌》、《睡觉歌》、《起床歌》等。

⑪ 同⑤。

⑫ 见《冯玉祥军歌选》第109页。

⑬ 见李士钊《冯玉祥——音乐爱好者、古筝演奏家》一文，载《中国音乐》1983年第四期。

⑭ 可参阅注④石磊的文章和《冯玉祥军歌选》的“前言”。

⑮ 见《冯玉祥军歌选》第22—24页、第57—59页。

⑯ 参见石磊的《中国近代军歌初探》，1986年解放军文艺出版社出版。

日本早期歌曲对中国早期军队歌唱活动的影响

(发表于《中央音乐学院学报》2004 年第一期)

有关日本早期学校歌曲对中国早期学校唱歌的影响,已为许多中国学者(如上海音乐学院的罗传开、钱仁康,中国音乐学院的冯文慈,青岛大学艺术学院的陶亚兵,中央音乐学院的张前等)所关注,并在各自的论述中分别做过不同程度的介绍和评述(其中影响较大的有:钱仁康的《学堂乐歌考源》、张前的《中日音乐交流史》等)。随着对中国近代音乐的深入研究,人们又开始注意到中国早期军歌发展的问题以及学堂乐歌对中国早期军歌的影响,如北京军乐团的石磊和开封河南大学的黄砚如等。但是,由于一些客观的原因,有关后者的研究还未及很好地深入。本文力图在他们的基础上对此问题尽可能做一些展开和延伸,特别是将其视角伸展到 20 世纪 30 年代中国工农红军和东北"抗联军"的阶段,以便进一步引起更多的同行对中国早期军歌这个长期被忽视的历史现象的关注。

一

自古以来，中日两国有着极其悠久的文化交往。从19世纪中叶以后，中日两国又同样面临在封建统治下向欧美资本主义进行改革的历史进程。在这个进程中，日本"明治维新"的成功使得日本一度成为中国向西方学习的重要桥梁和榜样。日本人民和许多友好人士也曾经对当时中国人民进行的反封建斗争给予了关注和帮助，其中值得注目的是，日本的新音乐文化曾经对中国早期新音乐文化发展起着重要的推动作用。例如，在早期日本的学校歌曲中有相当数量表现出具有一定"军国民教育"[1]的特色，这种特色在中国早期的学校歌曲中也得到一定程度的反映。当然由于两国政治情况的差异，当时中国这种军国民教育的思想，基本上是建立在以"富国强兵"的爱国主义精神基础上的。

这种以爱国主义为基础的"富国强兵"思想，不仅对当时中国的学堂乐歌有重大的影响，而且对中国早期军队歌曲的发展更有着直接的推动。在中国早期军歌的发展中这种影响几乎延续了将近四十年（即从20世纪初至20世纪30年代末）。当然，这种影响随着中国政治情况和中国军队的性质的不断演变，它也发生了相应的变化。

上述这种影响最先是带有全面移植（即从歌曲的性格特色到歌曲的具体音调、形式，乃至基本的歌词内容）的性质，有相当数量的日本歌曲几乎是原样地被介绍到中国，纳入中国早期学校唱歌的教材，有的当时甚至是按日文习唱的。这些日本的歌调又逐渐被作为音调的素材，根据中国现实的要求填上新词，成为具有中国特色的学校歌曲得到广泛的流传。例如，由石更填词的《中国男儿》、由沈心工填词的《体操—兵操》、秋瑾的《勉女权》等。此外，当时还有不少学

堂乐歌究其根源是源自欧美歌调来进行填词的,但其中又是通过了日本这个"中转站"间接传递给中国的。如李叔同的《送别》,他并不是直接根据美国奥德威的原曲填词的,而是根据日本犬童填词的《旅愁》又进行填词的;沈心工的一首以瓦格纳《结婚进行曲》主题所填词的学堂乐歌《竹马》,也是直接根据日本的填词歌曲《骑马》进行改编的。由此可见,无论是直接传递、还是间接传递,早期日本歌曲对中国学堂乐歌的影响是十分显著的。

二

清朝末期,以李鸿章、张之洞为代表的"洋务运动",效法欧美和日本创办和训练"新军",以及以康有为、梁启超为代表的"维新运动"所提出"废科举、兴学堂"的教育改革,已成为当时中国社会改革的、同时并举的两大潮流。为了实现这两大改革,作为政府的"清廷",就曾派出不少留学生到日本去学习军事、经济、文化等,还有不少有志于改革的个人也纷纷自费到日本去接受新教育。这就为早期的日本歌曲,经过中国留学生的途径传到中国创造了条件。多数歌曲直接传入各种新学堂,也有一定的数量传入各种"新军"(如袁世凯的"北洋军",张之洞的"自强军"等)。尤其在"辛亥革命"之后,无论是东北张作霖的"奉军"、湖北吴佩孚的"直军"、安徽段祺瑞的"皖军",以及后来具有更大影响的冯玉祥的"西北军"和广东革命政府的"北伐军"中,唱军歌已成为中国早期军队生活中的一个普遍现象。所唱的军歌中有不少就是属于学堂乐歌中那些鼓吹"富国强兵"的爱国歌曲(如著名的《中国男儿》、《扬子江》等),还有不少就是标明进行"军国民教育"所用的学堂乐歌(如冯梁编的《海战》、张之洞编的《爱国》、沈心工编的《从军新乐府》等),还有相当数量则是著名

爱国将领冯玉祥亲自进行编写的。

当然，根据现有资料，在中国早期各新军所流传的军歌中，其所采用的歌调还是多方面的。其中除了直接采用日本歌调进行填词外，也有根据欧美歌调填词的，根据西方基督教圣咏填词的，以及根据中国民间歌调进行填词的。例如，曾经广泛流传各新军的一首军歌《五虎将》就是根据日本军歌《凯旋》（佐佐木信纲词，纳所弁次郎曲）的曲调改编的。[②] 根据这首日本军歌的曲调填上新词的中国学堂乐歌和其他军歌还有不少。[③] 另外，像由沈心工填词的《十八省地理历史》，其曲调就是取自日本军歌《日本海军》（大和田建树词，小山作之助曲），冯玉祥曾将这个曲调填上新词成为他所编写的军歌（如《跑拦阻歌》、《夜行军歌》、《爱国歌》等）；[④] 冯梁编的《军事教育》（见冯梁的《军国民教育唱歌》集），则是根据日本军歌《我海军》（外山正一词，伊泽修二曲）的曲调进行填词的歌曲。[⑤]

值得注意的是，在当时根据日本曲调填新词的过程中，还出现了对原曲调做一定的改变、甚至较大的改变的情况。例如，根据日本军歌《勇敢的水兵》（佐佐木信纲词，奥好义曲）曲调改编的《海军》[⑥]；根据日本军歌《凯旋》（佐佐木信纲词，纳所弁次郎曲）曲调改编的《爱国歌》（冯玉祥编）都对原曲做了很大的改变。

（例一：A.日本军歌《勇敢的水兵》的曲调；B.中国歌曲《海军》的曲调）

（例二：A.日本军歌《凯旋》的曲调；B.中国军歌《五虎将》的曲调）

三

1927年的"四一二事变"，一方面基本结束了中国从辛亥革命后的"军阀混战"的局面，成立了以国民党为首的南京国民政府；另一

方面却开启了国民党与共产党相互对峙的严峻政治局面。这一政治形势的巨大变化,促使不少原来属于各派系军阀部队的成员投向了工农红军(包括后来的东北"抗联军"),从而使得曾广泛流传各军阀部队的中国早期军歌也陆续传入了工农红军,并被填上新词成为中国工农红军歌曲及后来的"抗联军"歌曲。例如上述根据日本军歌《凯旋》填词的,曾在"奉军"、"直军"等部队广泛流传的《五虎将》,又被填上新词成为工农红军歌曲《红色五月歌》,广泛流传在江西"苏区"等地;冯玉祥根据日本歌曲《我等中学一年生》填词的《国民联军军歌》和在"奉军"中流传的《武昌起义》,流入江西苏区后又被填上新词成为工农红军歌曲《工农红军学校毕业歌》,流入东北根据地后又填上新词成为"抗联军"歌曲《奋斗》,等等。另外,像曾在北伐军中得到广泛流传的、最初也是取自日本歌曲填词的《工农兵联合歌》,在各革命根据地的工农红军中间作为工农红军歌曲广泛传唱。

这是一个非常有意思的历史现象,它表明一些优秀的歌调不仅得到本国群众的欢迎,还可能由于新的现实的要求,通过填上新词的改造、注入新的生命,甚至部分地改变其艺术形式的原型,流传于不同的国家、地域,甚至经历不同的政治环境、不同的历史时期,不断地发挥其鼓舞、教育群众的作用。

当然,对30年代中国工农红军歌曲的音调来源分析除了因袭中国早期军歌中所受日本歌曲的影响(包括间接通过早期学堂乐歌的中介影响在内)外,还由于客观环境的改变(如主要处于山区农村及有一部分从苏联回国的革命知识分子投入文艺宣传工作)也使其音调来源增添了新的因素——中国民间歌曲和苏联革命歌曲的音调,而且这种新的因素的影响成为中国工农红军歌曲的最显著的风格。例如红军歌曲《上前线去》、《霹雳啪》、《红军进行歌》、《反帝拥苏歌》、《纪念十月革命歌》、《五一斗争曲》、《悼亡曲》、《少年先锋队

歌》、《共产儿童团歌》等等都是根据苏联革命歌曲的歌调所填词的歌曲。至于根据中国民歌曲调进行填词的红军歌曲的数量则更多了,此处不一一列举了。

另外,还必须指出,关于30年代后在国民党各部队及40年代“汪伪”军队中所习唱的军歌情况,长期只是从个别人的回忆中确知,而一直没有人给予认真的收集和整理。如上述根据日本军歌《凯旋》所填词改编的《五虎将》(或称《三国战将勇》),以及冯玉祥根据西方基督教圣咏曲调填词的《射击军纪歌》,几十年来曾一直在这些军队中流传。

四

为什么会产生从上述早期日本歌曲曲调被采用到中国早期军歌,乃至在中国的工农红军歌曲和抗联军歌曲也能找到其一脉相承的踪迹?为什么当时中国的文艺工作者最早首先采用日本的曲调,而不是欧美的或中国的传统曲调,去进行填词创造这些军歌?我认为有以下几点可以解释:

1. 从客观历史环境讲,中日两国长期基本属于同文同种的、一衣带水的邻国,形成彼此在文化上的密切联系,也形成两国民族音调之间和旋律调式(一般大多以五声性民族调式为主)之间的紧密内在联系。

2. 中日两国在19世纪同属面临迫切改变长期比较落后的封建统治,力图效法欧美进行资本主义改造,从而都提出要发展“军国民教育”,以达到“富国强兵”的政治目的。

3. 从音乐上讲,当时认为采用受到欧风影响的日本歌曲更能符合上述要求;而中日两国的传统音乐(其主体是以“娱人为目的”的

传统的戏曲、说唱,和以自娱为目的的民间歌唱)的基本音乐风格,无法达到以教育士兵(包括年轻学生)鼓舞上进的教育目的。

4. 中国早期的"军国民教育"就是直接受到日本"军国民教育"的影响而发展的,因而最初大多就是将当时日本的军歌曲调(它们本身又大多取自欧美的同类歌曲进行改编、或依照这些歌曲的进行曲性音调特点所创作的歌曲)来进行填词,形成了中国的早期军歌、并随着中国军队的演变将这些曲调延续下去成为中国部分军歌发展的音乐基础。

5. 于军歌本身的艺术形态,它要求必须以士兵的军队生活和军事训练为内容,应该是表现集体意志的、体现男性特色的,以齐声清唱来表演的节奏富于动力性、旋律进行比较平直果断且大多以一音唱一字、力度变化规整的进行曲性的队列歌曲。而早期日本的学校歌曲和军歌大多符合这样的要求。

我认为上述五点正是在中国早期军歌的发展过程中日本军歌因素所以会得到一度持续影响的主要原因。

但是,又必须指出,随着中国政治形势和中国新音乐文化建设的向前发展,这种影响不是越来越加强,而是越来越削弱。例如从辛亥革命后在中国的学堂乐歌中就产生了转向采用欧美曲调来进行填词的情况。例如在民国元年(1912 年)出版的沈心工的《重编学校唱歌集》的"编辑大意"中,他就明确提出:"余初学作歌时,多选日本曲。近年则厌之,而多选西洋曲。"[7] 这一变化究其原因可能是:一方面当时相当一部分中国知识分子认为辛亥革命带来了清朝政府的覆亡和"中华民国"的建立,似乎"富国强兵"的目标已经完成,在学校歌曲中应该以抒发青少年学生学校生活为主来要求了,因而觉得直接从欧美的、比较抒情的歌曲进行填词似乎更符合要求;另一方面是从"中华民国"成立后直接去欧美留学的人数不断增加,而赴日

本留学的人数则相应逐渐减少。这就造成了原来将日本视做中国向西方学习的“桥梁”的作用也逐渐有所改变，从而也对借鉴日本歌调来进行填词的情况发生了转变。

当然，更值得指出的是，在20世纪30年代，在中国“左翼”文艺运动的影响下迅速产生了以聂耳、吕骥、冼星海为代表的“抗日救亡歌咏”运动，他们不仅写出了一大批更具中国特色的群众性的革命音乐，同时还培养了一大批能够继承革命音乐事业发展的新人才。这就为后来中国以“八路军”、“新四军”为主体的新型中国军队歌曲的发展奠定了新的基础，逐步替代了以往利用外国歌调来进行填词的早期中国军歌的传播。

另外，不可否认的是：从“九一八事变”、特别是“七七事变”后，中日政治形势发生了剧变，从人们的心理和感情上讲，也自然地会不断削弱早期日本歌曲作为中国借鉴的这种影响。这虽然似乎是超出了艺术本身规律的政治因素的结果，但这种改变是不以个人意志为转移的历史必然。正如19世纪时德国的军队音乐曾经充当了其他国家发展其军队音乐的借鉴的榜样，但到了“第二次世界大战”中，尽管在德国仍然产生了不少在艺术上不错的军歌、进行曲，但随着世界反法西斯斗争的发展，这些音乐本身就是在德国也逐渐为广大群众和历史所淘汰。军歌究竟不是一种“纯艺术”品种，它的产生和发展，必然地离不开它所服务的政治需要。日本早期军歌曾经对中国军队音乐的发展起过积极的影响，也不是完全与当时中日的政治形势同出于反封建斗争的需要无关的。当这种反封建斗争的政治因素发生根本转变后，这种影响也就相应的会产生不可抗拒的改变。指出这种影响的转变，我想并不会根本改变中日两国音乐文化曾经有过的悠久深厚的联系，也不会改变他们在19世纪末至20世纪30年代之间曾经有过的、值得肯定的历史，更不会影响中日两国

音乐文化在新的历史条件下得到新的发展的未来。

附表：

早期日本歌曲名	中国学堂乐歌名	中国早期军歌名	中国工农红军歌曲及抗联军歌曲名	备 注
凯旋	从军乐、枪队、妇人参军	救国白话歌、立志歌(冯玉祥)		曲调基本不变，重新填词
同上曲		五虎将(奉军等)	红色五月歌(江西)、打刘湘	在填词过程中曲调做了较大发展
日本海军(小山作之助曲)	十八省地理历史(沈心工)	跑阻拦歌(冯玉祥)	工农兵歌(江西苏区)、国耻纪念歌(抗联军)	曲调基本不变，重新填词
同上曲		爱国歌(冯玉祥)	工农革命歌(江西)、爱我东北、中华大国(抗联军)	在填词过程中曲调做了一定简化
我国海军(山田源一郎曲)	军事教育(冯梁)		工农革命歌、工农兵歌、运动大会歌	在填词过程中曲调做了较大发展
学生宿舍的旧吊桶(小山作之助曲)	中国男儿(石更)	工农兵联合起来(北伐军)	工农兵联合起来	曲调基本不变，重新填词
曲名及作者名未详	黄族歌(李大钊)	从戎志愿歌、爱官长歌(冯玉祥)	红军革命歌	曲调可能有所改动
箱根八里(1902年东京音乐学校的《中学唱歌》)		太平洋(奉军)		

继表

早期日本歌曲名	中国学堂乐歌名	中国早期军歌名	中国工农红军歌曲及抗联军歌曲名	备注
我等中学一年生（作者不详，载于1901年东京音乐学校编《中学唱歌》）	童子军（叶中冷）、光复纪念（华航琛）	国民联军军歌（冯玉祥）、武昌起义（奉军）	工农红军学校毕业歌（江西苏区）、奋斗（抗联军）	曲调基本不变，重新填词
勇敢的水兵（奥好义曲）	革命军（沈心工）		工农红军歌、红军行军歌	曲调基本不变，重新填词
同上曲	海军（李雁行）		红军行军歌、步哨守则歌、欢迎白军兄弟	曲调省去前半部，节奏也做了放宽

对附表的几点说明：

1. 上述第二栏对"学堂乐歌"的情况，大多引自钱仁康的《学堂乐歌考源》（上海音乐出版社，2001年）和张前的《中日音乐交流史》（人民音乐出版社，1999年）。

2. 上述第三栏对"中国早期军歌"的情况，大多引自石磊的《中国近代军歌初探》（解放军文出版社，1986年）和谭胜功、黄砚如的《冯玉祥歌曲选》（河南大学出版社，1986年）。

3. 上述第四栏对"中国工农红军歌曲"的情况，大多引自《中国工农红军歌曲选》（中国青年出版社，1956年），有关"抗联军歌曲"的情况大多引自《抗日战争歌曲选集》第一集（中国青年出版社，1957年）。

附注：

① "军国民教育"这种提法源自日本早期的学校歌曲，意思是在国民教育中加进有关爱国主义和军国主义的内容，这样一种教育的观念曾经为当时一些中国留学生所接受，如1903年在日本东京中国留学生中就曾成立过一个组织，称为"军国民教育会"，后来我国冯梁所编写的学堂乐歌集，就称之为《军国民唱歌集》。

② 这首军歌又名《三国战将勇》，在石磊的著作中他曾给起了这个曲名，当时流传在各军究竟用什么曲名还待考。

③ 参见附表。

④ 参见石磊《中国近代军歌初探》第30–34页。

⑤ 这首日本军歌在钱仁康的《学堂乐歌考源》第92页中曲名为《我国海军》，曲作者写的是“山田源一郎”，与石磊的记载不一致；作曲的年代是明治三十年，两者相差了十年。

⑥ 参见李雁行、李英倬的《中小学唱歌教科书》第二卷，这一改编的曲调对后来的红军歌曲又产生了很大的影响。

⑦ 参见许常惠、沈洽编著的《学堂乐歌之父——沈心工》，台湾乐韵出版社。

继承优秀传统，发扬革命精神

——为纪念“长征”胜利七十周年而作

（发表于《中国艺术报》2006年10月20日）

当前中国人民在全国各地以各种方式开展了隆重纪念“长征”胜利70周年的活动，北京音乐界也隆重举办了“著名的《长征组歌》的重新上演暨生茂（‘长征组歌’主要作曲家之一）作品的演唱和研讨”活动。在中国人民长期艰辛的革命斗争中，史无前例的两万五千里长征始终像高空的明星闪耀在人们的心头，照亮着、激励着每一位向往革命的青年，为了中华民族的新生，为了广大人民的自由、平等、幸福而奋勇向前！

“长征是宣言书、是宣传队、是播种机”。长征的胜利标志着中国人民只有坚定地坚持马克思列宁主义的方针路线才能勇于战斗、善于战斗，克服前进过程中的千难万险，转败为胜、由弱变强，将中国革命一步步推向前进，直到取得民主革命的全面胜利！一个崭新的中华人民共和国终于屹立在世界之林，经过“长征”考验的中国人民终于自豪地站立于亚洲之东！“长征”是千万工农红军在中国共产党的领导和中国劳苦

大众的积极支持下，对国内强大反动阵营疯狂"围、追、堵、截"的殊死战斗，为时一年半，行程二万五千里，地跨十一个省，终于取得了保住革命力量、战胜反动派的军事围剿、扭转中国革命航向的全国性发展的伟大胜利。"长征"是中国工农红军第五次反围剿的从失败走向胜利的继续，是以江西革命根据地被迫迁移向纵深发展的"大战役"，是中国革命开始走向新的革命航程的新起点。

"长征"本身是一次战斗接着一次战斗的艰苦航程，当时除了战斗中短暂的休整外，几乎没有完整的停息。因此，"长征"的一切都是围绕着艰苦卓绝的战斗，除此以外都谈不上。这种客观条件决定了"长征"时期的文艺音乐活动也是一切为了战斗、一切服从战斗。其艺术形式只能是非常简朴的、提供红军传唱的歌曲，而且当时几乎没有任何书面资料保存的条件，仅凭人们的记忆。据新中国成立后的初步调查，保留有曲调及歌词的红军歌曲主要有：《再占遵义歌》、《渡金沙江胜利歌》（彭加伦编词）、《战斗鼓动歌》（彭加伦编词）、《提高红军纪律歌》、《打骑兵歌》（陆定一、李伯钊编词，反映抢夺泸定桥战斗）、《吃牛肉歌》（写于过草地中）、《到陕北去》（彭加伦编词）、《远征歌》（彭加伦编词，到保安会师后）、《凯旋歌》、《庆祝红军大会合》（写于二、四方面军与一方面军大会师之后），以及《长征歌》（定一、拓编词，到吴起镇后）等。其他有些歌曲只保留歌词而不知其曲调。根据这些收集到的歌曲分析，其曲调几乎都是运用过去流传的"学堂乐歌"、当地的民歌小调，以及少量当时传入我国的苏联革命歌曲的曲调加以填配的，编词者主要是原来根据地的文化工作的领导，说明当时还没有条件吸引任何专门的音乐家参与"长征"的音乐活动。通过这些简陋而又十分珍贵的史料，生动地反映了：第一，当时编写的目的只是为了宣传教育、鼓动士气，而不是作为一种艺术的创造；第二，编写者选择曲调的标准主要是为了便于在红军中流传，

大多带有明快律动的进行曲特色；第三，歌词的内容大多紧密围绕实际的战斗动员，带有明显的革命乐观主义的情绪，对“长征”斗争中的艰苦复杂的一面几乎无暇顾及。

这些历史性特色的形成，真实地反映了“长征”过程中战斗的急迫、环境的恶劣，以及红军战士那种明朗、乐观、幽默的精神和性格。例如在过草地过程中，恶劣的环境几乎已到了弹尽粮绝、只能将武装带煮了充饥的地步。但歌曲却用了一种俏皮的口吻称之为“吃牛肉”，充分反映了革命战士在极其艰苦环境中的宽阔心胸。这使我想起在 19 世纪 70 年代法国“巴黎公社”时期所流传的歌曲也大多是短小、幽默的填词歌曲，而著名的《国际歌》则是“巴黎公社”失败十七年之后由狄盖特写作的。伟大的艺术创作往往要落后于伟大的革命实际，回忆、想象中的胜利，往往比胜利的实际更完美。艺术创造正是这种对实际的深入思考和重新建构。

1949 年中华人民共和国的建立，结束了中国人民长达百年的艰苦斗争，全国进入了在民主政权下的社会主义和平建设。革命的胜利不仅使大多数中国劳苦大众彻底改变了受压迫被剥削的命运，也对中国文化教育、文艺创作开创了迅速发展的新局面。中国人民没有忘记胜利的获得是建立在革命先烈流血牺牲的基础之上的。“长征”的题材自然地不断成为文艺家进行艺术创造的重要源泉。据我的回忆，从 1950 年至 1966 年的十七年期间（1980 年后的情况不明，或许有一些反映此类题材的音乐创作，但没有听说过）以“长征”为题材的音乐创作大致有这些：瞿希贤的《红军根据地大合唱》（金帆词，其中部分章节涉及红军被迫离开根据地、根据地人民想念“长征”远去的红军等）；晨耕、生茂、唐诃、遇秋的《长征组歌“红军不怕远征难”》（萧华词，这是全面正确反映“长征”全过程的优秀诗作）；朱践耳的交响大合唱《英雄的诗篇》和田丰的大合唱《为毛主席诗词

五首谱曲》(其中均选取了毛泽东部分有关“长征”的诗词为题材);郑律成的大合唱《长征路上》(以毛泽东的有关“长征”的诗作为题材);丁善德的《长征交响乐》;贺绿汀、梁寒光、郑律成等人作曲的歌剧《长征》和彦克、周方等作曲的舞剧《艰苦岁月》(着重反映“过草地”的一段历史);以及相当数量的根据毛主席有关长征的诗词为题材的艺术性独唱或合唱歌曲(如彦克、吕远的《七律·长征》,李劫夫的《忆秦娥·娄山关》,羊路由的《清平乐·六盘山》和《东方红大歌舞》第三场“万水千山”中由臧东升创作的独唱曲《情深谊长》等。

纵观上述十七年间有关“长征”的艺术作品,可以看出:

1. 都是没有亲身参加“长征”的音乐工作者有感于“长征”的历史,或就是为了纪念“长征”的光辉事迹而创作的。在这些作品中艺术家通过自己丰富的艺术想象和精深的艺术技巧,重构了当时中国红军不怕革命征途的千难万险、忠于革命不惜牺牲的光辉形象。应该说,上述绝大部分作品是成功的,上演后得到广大群众的热烈欢迎,有些还得到广泛的流传。正如毛泽东所指出的:“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺,则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性。”

2. 上述文艺作品大多数是为了提供群众欣赏的、艺术性较强的大型音乐创作,而基本上没有像“长征”时期那样主要提供群众自娱自教的群众歌曲。这说明时代、生活、历史均改变了,为进行战斗、鼓舞士气的客观作用已失去其生活的依据,而通过在舞台上作艺术的重现,主要是为了群众从中重温“长征”的革命精神,发扬“长征”的光荣传统,更好地推进社会主义的建设;另外,从艺术题材的深厚宏大讲,也要求运用以大型体裁才能更好地体现其宏大史诗性

的效果。

3. 上述创作主要是大型声乐创作、大型器乐合奏创作、大型舞台性的创作(如歌剧、舞剧等,遗憾的是当时所创作的歌剧没有取得成功,其原因主要不在创作的题材,而是当时对创作歌剧还缺乏足够的经验,后来又没有接着进行努力)和少量艺术性的独唱歌曲(绝大多数均以毛泽东的诗词为题材),而几乎没有小型器乐创作。这也没有什么奇怪的。任何艺术题材总会要求与之适合的艺术体裁,将“长征”这样的宏大历史性题材,以小型器乐创作的体裁确实是难以相配的。当然,以群众歌曲这种艺术形式表达重大政治题材的某个方面,过去也是有成功的例证的,如反映伟大的抗日战争、解放战争等,就有许多优秀的群众歌曲,广大群众也要求有新的、适合现在群众口味的革命群众歌曲来丰富他们的文艺生活。即使在今天,以现在更为发展的表演手段重新演唱“长征”时期所遗留的歌曲,照样能给群众以鼓舞和教育。

近年来,我们在电影、电视、文学、美术等方面,为了发扬“长征”的革命奋发精神,不断有受到群众欢迎的新作,似乎在音乐方面所取得的进展显得有些逊色了。从“改革开放”以来,应该说音乐创作的队伍比过去大大增长了,创作和演出的技术水平也大大地提高了,各种类型的音乐创作也取得了令人瞩目的成就,但这次除了将以20世纪60年代所创作的《长征组歌》重新上演外,听说只有一部《长征颂》昨天在北京首演。至于这部作品能否以其新的质量、新的水平超过“十七年”时的同类创作?还有待进行考验。对于这一现象的产生究竟应如何正确认识和对待?还期望引起有关行政当局的领导,关心音乐发展的理论界和执笔音乐创作的作曲界深思!

中国交响音乐创作发展简述

（载于文集《美的启迪》、教育部体卫艺司等部门编，高等教育出版社，2003年3月）

随着欧洲近代资本主义的发展，欧洲音乐从18世纪初就开始进行了有关交响音乐创作的长期开拓，至20世纪经过许多音乐家(作曲、演奏、指挥等)逐步使这种音乐体裁被认为是代表一个国家、民族最高音乐水平的体现。20世纪初欧洲音乐的传入中国，随着中国新音乐文化的建设，交响音乐这种形式也为我国音乐家所重视，并努力写出了为数不多的作品。但是，由于当时中国的政治动荡、经济落后，无法为这一体裁的发展提供必要的条件。这种状况大大限制了作曲家对创作交响音乐的积极性，也几乎无法使这一艺术形式在人们的社会音乐生活中产生影响。只有在1949年中华人民共和国建立后，经过政府和广大音乐工作者的努力，才使中国的交响音乐事业得以真正的起步。中国交响音乐的初步繁荣主要是在“文革”结束、“改革开放”方针的深入贯彻之后的二十多年。大量新作品的涌现，经常性交响音乐的演出，以及创作技术的不断提高和创作风格的不断多样化，使中国的

交响音乐在人民社会音乐生活中占有了重要的影响,并得到了世界各国的普遍承认和赞誉。由此可见,中国交响音乐的发展比欧洲交响音乐的发展缩短了将近二百年,至21世纪初,基本获得了可以与世界交响音乐发展并驾齐驱的地步。总的说,在这不到一百年的过程中,中国交响音乐的发展大体经历了三个阶段。

现将这三个阶段的代表性创作及有关情况作如下简要介绍:

一、“萌芽阶段”(20世纪20年代至40年代末)

从20世纪初,在西洋音乐传入中国的开始,中国新音乐的主要形式是用于新式学堂的学校唱歌(即所谓“学堂乐歌”)。它们仅是集体歌咏的形式,后来逐渐加入风琴或钢琴的伴奏。但是,在少数部门(如新式军队内或由英国人赫德领导的邮政总署内还曾设立类似的管乐队,史称“赫德乐队”)也开始建立了小型的管乐队。在上海租界也设立了称为“公共乐队”的管乐队。这样,就为后来创设管弦乐队做了先导。

至“五四”之后,在由萧友梅领导的“北京大学音乐研究会”及其后来建立的“北京大学附设音乐传习所”内就创办了我国第一个管弦乐队。与此同时,在上海租界内也在原来的“公共乐队”的基础上建立了一个管弦乐队,称为“工部局管弦乐队”。不过这个乐队是完全由外籍音乐家所组成,主要为了租界的外籍听众服务的机构。他们的演出曲目也完全选择欧洲的管弦乐名曲,他们的活动开始几乎与中国听众没有关系。在萧友梅领导的乐队中,尽管绝大多数演出的曲目也是欧洲的名曲,作为中国音乐家的萧友梅仍是不甘心只演外国曲目。他根据早先在德国留学的经验,也曾仿制了唐代大曲的模式创作了一首管弦乐作品《新霓裳羽衣舞》。这可能是我国音乐家

最早自己创作的一首交响音乐作品，尽管从其后来印制的钢琴谱中可以看到其创作技法还存在许多的不足。这首作品于1923年曾正式在北京公演过。后来，黄自留学美国，在1929年毕业时，也曾创作了另一部在创作水平上比萧友梅上述作品远胜一筹的、接近勃拉姆斯式的浪漫主义音乐作品，名为交响序曲《怀旧》。这部作品曾作为他在耶鲁大学的毕业作品得到了正式的演出，并得到了美国纽海文当地报刊的好评。在黄自回国后，上海的“工部局管弦乐队”也曾出于礼貌给予公演了一次。由于萧友梅领导的管弦乐队于1927年随着北京大学音乐传习所的被迫停办而无形解散了，没有我国自己的乐队，要想发展中国自己的交响音乐是十分困难的，这就迫使不少中国作曲家(包括黄自等在内)只能将自己的创作热情投入于声乐等其他形式。正因为这个原因，即使有个别中国作曲家在当时也写了少数此类作品，大都也是这些作曲家(如在日本的江文也、蔡继琨等)在国外学习时所写、在国外进行演出的，当时在国内没有任何影响。其中以江文也的创作最引人注目。例如他在1934年创作的管弦乐《台湾舞曲》，演出后不仅在当时的日本引起很大的反响，还于1936年在柏林举办的第三十六届国际奥林匹克比赛中获奖。江文也在返回祖国定居北平后，还根据中国古代“祭孔”的雅乐创作了一部大型管弦乐套曲《孔庙大晟乐章》及管弦乐套曲《北京点点》(又名《故都素描》)等。在这些作品的音乐中比较鲜明地体现了中国古代和民俗的风韵，但也因为当时这些作品的演出都在国外，国内几乎无人知晓。

在抗日战争时期，由于大多数音乐家因战争避居重庆，人才相对集中，为在重庆创设我国自己的管弦乐队提供了一些条件，先后成立了“中华交响乐队”等。后来在延安也创设了一个“中央管弦乐队”。这些建设为当时中国交响音乐创作的发展有了一些推动，如马

思聪先后创作了管弦乐《思乡曲》、《塞外舞曲》、《喇嘛寺院》、《第一交响曲》、《第一小提琴协奏曲》等，贺绿汀也先后写了管弦乐《晚会》、《森吉德玛》等。这些作品进一步与中国的现实加深了联系，音乐的风格也朝着进一步民族化做出一定的努力。但是，这些作品又由于当时国内还处于战乱的环境，大多无法得到及时演出或演出场次极少，它们仍然在人们的社会音乐生活中影响微弱。最遗憾的是冼星海，他曾为中国交响音乐创作了多部作品，如《第一交响曲"民族解放"》、《第二交响曲"神圣之战"》、《满江红》等四部交响组曲，以及《中国狂想曲》等。在这些创作中，冼星海曾孜孜不倦地为将交响音乐这种西方的形式与当时中苏人民反对帝国主义侵略的现实和力求将这种外来的音乐体裁不断与中国的传统音调和风格进行结合，奋笔疾书了将近五年，直至他匆匆告别人间。但是，他写作这些作品时又正值苏德战争爆发和他流落蒙古和哈萨克共和国的期间，他的任何一部作品连一次试奏的机会都没有，因此，他的这些作品至今还基本上只是作为手稿留在纸面上。

由此可见，在20世纪上半叶的五十年间，中国交响音乐事业的发展由于种种主客观的原因，不仅创作的数量少、创作队伍小、创作技术经验不足，特别是绝大多数作品写出后得不到经常演出的机会，因而，它们在人民的实际音乐生活中几乎没有什么影响。上述作曲家的努力，实际上只能算是为中国交响音乐事业的发展洒下了最初的种子，萌发了一些稚嫩的幼芽而已。

这阶段中国交响音乐代表性创作的主要曲目有：

萧友梅的《新霓裳羽衣舞》(1923年)，

黄自的交响序曲《怀旧》(1929年)，及其《都市风光幻想曲》(1935年)；

江文也的《台湾舞曲》(1934年)，及其交响套曲《孔庙大晟乐章》(共六个乐

章,1939年)、管弦乐组曲《北京点点》(后又名《故都素描》,共分五曲,连续不断演奏,1939年,1942年首演于东京)等;

贺绿汀的《晚会》(1940年),及其《森吉德玛》(1946年)等;

马思聪的《思乡曲》、《塞外舞曲》(1940年),《喇嘛寺院》(1941年),《第一交响曲》(1942年),《第一小提琴协奏曲,F大调》(1944年);

冼星海的交响音乐创作《第一交响曲"民族解放"》(1941年)、《第二交响曲"神圣之战"》(1943年),《第四组曲 "满江红"》(1942年),《中国狂想曲》(1945年)等;

其他作曲家音乐创作:有蔡继琨的《浔江渔火》(1936年),马可的《陕北组曲》(1948年),丁善德的交响组曲《新中国》(1949年、法国)等。

二、"起步阶段"(20世纪50年代至70年代)

中华人民共和国建立后,随着整个中国政治、经济、文化、教育的社会主义建设,中国的音乐文化事业也显现了全面发展的新局面。各种中高级专业音乐院校的兴办,各类音乐表演团体的建立,特别是专业管弦乐队(如北京的中央乐团的交响乐队、上海交响乐团等)的逐步扩大,都为中国交响音乐事业的发展奠定了坚实的物质基础。从作曲家的队伍讲,当时能够从事交响音乐创作的还主要局限于少数有一定经验的、当时的中老年作曲家,如江文也、马思聪、丁善德、王义平、王云阶、李焕之、瞿维等。逐渐一批中青年作曲家,如罗忠镕、朱践耳、茅沅、施咏康、吴祖强、杜鸣心、辛沪光、施万春、王燕樵等也陆续跟上。作品的体裁选择,最初还是以形式比较简单的单乐章作品(大多为复三部曲式或变奏曲式的舞曲等),如刘铁山、茅沅的《瑶族舞曲》,王义平的《貔貅舞曲》等。

《瑶族舞曲》以其鲜明民族风格、抒情优美的旋律和清晰的配

器构思，成功地将我国西南少数民族的民俗生活以诗意般的乐队音乐语言给予生动的表现，成为当时最受音乐会听众欢迎的一首管弦乐作品；《貔貅舞曲》则以其富于个性的、两个相互色彩对比的主题旋律的反复交替，配以层层变化叠加的配器变奏，给人深刻的印象。

此外，以小品为基础的组曲形式也是当时比较常用的，如马思聪的《山林之歌》、李焕之的《春节》（其第一乐章“序曲——大秧歌”后来常常以《春节序曲》为名单独演出）等。这些作品比前类作品由于是包含多乐章的套曲，可以从各个侧面来表达作品的中心内容，因而从艺术形象上讲就显得更丰富生动。例如《山林之歌》就是通过“山林的呼唤”、“过山”、“恋歌”、“舞曲”、“夜” 这五个侧面的描述来反映西南少数民族青年男女欢乐民俗生活的交响画卷。作品的音乐以其音调的深刻抒情、富于色彩对比的配器和整个组曲自始至终富于鲜明民族特色和生活气息，给人留下久久难忘的印象；而《春节》则以“序曲——大秧歌”、“情歌”、“盘歌”、“灯会”这四个侧面，成功地以富于特色的西北民间音调和现代创作技术相结合，生动地描述了在抗日战争期间陕北军民共庆春节的热烈红火景象。一般说，在50年代上半叶，此类作品的内容大多属于民间风俗性的情景描述，旋律优美而富于地方特色，生活气息浓厚，比较能为当时的听众所理解喜欢。作品的乐队编制基本上沿用从欧洲古典乐派所奠定的双管编制的乐队。

从50年代中期也产生了一些形式稍为复杂的（大多采用单章性的奏鸣快板曲式）“交响诗”一类的作品，其中比较突出的有：江文也的《汨罗沉流》、施咏康的《黄鹤的故事》、辛沪光的《嘎达梅林》等。施咏康是上海音乐学院毕业不久的青年教师，他的这部作品取材于中国的民间传说，为了突出作品题材的民间特色，他有意识运用中

国南方音色清柔的曲笛演奏其主部主题。辛沪光是中央音乐学院作曲系高年级的学生,《嘎达梅林》是她根据内蒙同名民歌所写的交响诗,并作为她的毕业作品。这部作品以原民歌的内容作为作品构思的基础,以原民歌旋律作为引子、主部主题的音调素材,而将原民歌(原本是作为一首对追念嘎达牺牲的悼歌)的旋律作为一个独立的抒情性"插部"放置在作品展开部于再现部之间,并用多次不同的配器将这悼歌旋律反复变奏了三遍,达到了一种悲痛敬仰的高潮。这两部作品虽然都出自年轻作曲家之手,但都体现了他们的突出的艺术才能和扎实的技术功底。

江文也是一位从30年代就以管弦乐的创作享誉国际的作曲家,他的这部《汨罗沉流》是于50年代为了响应当时世界和平理事会号召纪念四位世界文化名人之一的、中国古代伟大诗人屈原而写的。作为一位成熟的作曲家,江文也并没有拘泥于传统交响诗所惯用的"单章性奏鸣快板曲式"的模式,而根据对这个题材的个人理解,通过两个旋律进行和节奏特色相互强烈对比的艺术构思,自由运用既是传统的、又是现代的各种创作技巧,和对乐曲结构的不同与传统的独特考虑,表现对这位伟大的爱国者屡遭统治者的排贬、最终愤然投江自尽的同情和悲愤。尤其在对多声技法和配器的运用,作者巧妙地将东方与西方、传统与现代结成了浑然的一体,成功地表现出他在创作上的独特个性和高超的水平。遗憾的是这部作品写出后在当时没有得到公演、几乎不为人所知,直到30年后为纪念作者逝世一周年的作品音乐会上才得到了正式的首演。

从50年代末至60年代初,在中国交响音乐创作方面又出现了新的发展,即在创作的题材内容转入采取具有重大社会意义的体裁(如革命斗争历史和社会主义建设的实际等),作品的形式结构也相应做了必要的扩充和变化,开始以采取大型交响套曲形式结构为主

来创作此类作品。同时,大型器乐协奏曲体裁也开始引起了一些作曲家的兴趣。主要的代表作有:罗忠镕的《第一交响曲"浣溪沙"》、马思聪的《第二交响曲》、丁善德的《长征交响曲》,以及何占豪、陈钢的《小提琴协奏曲"梁山伯与祝英台"》等。

罗忠镕的《第一交响曲》,是根据毛泽东在1950年天安门国庆联欢晚会上为和柳亚子的即景诗词所即席写的诗词,词的大意是概括中国人民经过长期艰苦的斗争终于在中国共产党的领导下取得了最后的胜利,全民欢聚天安门广场热情歌颂他们的斗争胜利。作品的第一乐章主要概括:在旧社会反动统治下人民群众艰苦卓绝的斗争和不屈不挠的革命精神;第二乐章着重概括:人民群众对为革命斗争牺牲的烈士的怀念和哀悼;第三乐章着重描写:人民群众与反动势力殊死英勇斗争的壮烈冲突以及在中国共产党的领导下最后取得了彻底的胜利;第四乐章着重描述:全国人民群众聚集在天安门广场欢乐歌舞和衷心歌颂党和领袖的欢乐情景。这部作品的音乐气势宏伟、篇幅巨大、音乐发展起伏跌宕和音色对比强烈。值得注目的是,整个交响曲的四个乐章的音乐都是建立在中国民族音调的基础上,具有鲜明的中国民族特色。

马思聪的《第二交响曲》虽然没有用文字性的标题,但其主要的主题均建立在原来红军歌曲的音调基础上,音乐的构思也与过去中国人民在中国共产党领导下所进行的艰苦卓绝斗争及为这些斗争做出了巨大的牺牲有着密切的联系。这首作品在音乐结构上,马思聪对其第二乐章的写作仿佛是建立在一个新的主题基础上的抒情性慢板乐章,并将其插在第一、第三乐章之间,三个乐章连续演奏。实际上将多乐章的交响套曲与单乐章的交响诗结成了一体。他的这种对形式结构上的探索,对后来陈培勋的《第二交响曲》有直接的启发。

《小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”》是当时两位青年作曲家何占豪和陈钢在其导师、著名作曲家丁善德教授的指导下，根据我国民间广为流传的爱情悲剧作为题材，表现古代青年为了追求忠贞的爱情被封建主义残酷压制而双双以身殉情的器乐协奏曲。整个作品的音乐构思基本是按照原来的传说选取几个主要情节来设计的，作品的音调主要吸取了南方越剧的曲调作为其主题发展的基础。旋律非常优美动听，配器清晰简洁，结构采取单乐章的自由奏鸣曲式，并能较好地发挥小提琴独奏的表演技巧。因而，这首作品首演后曾获得普遍的欢迎，并长期在国内外听众中引起极大的反响。

当时还产生了不少也曾引起一定关注的交响音乐作品，如：丁善德的《长征交响曲》、瞿维的交响诗《人民英雄纪念碑》、王云阶的《抗日战争交响曲》、罗忠镕的《四川组曲》，以及马思聪的《A 大调大提琴协奏曲》等。其中以丁善德的《长征交响曲》的创作构思宏伟、配器色彩丰富而著称，以罗忠镕的《四川组曲》的技法简练、风格清新而著称，而马思聪的《大提琴协奏曲》中对大提琴独奏技巧的辉煌，独奏乐器与乐队结合的相互紧密呼应，给人留下难忘的印象。

上述作品不仅在题材和音乐上紧扣了当时的时代精神，在音乐风格上不同程度地体现了中国自己的民族特色，并且从音乐体裁上讲也是中国近现代音乐史上空前的、比较成熟的首创性作品。

在“文革”的十年中，各类音乐创作几乎完全处于停顿的状态。在江青抓“样板戏”的影响下，以中央乐团为主曾下大努力创作了两部交响音乐作品，即《交响音乐“沙家浜”》（它最初以“交响合唱”的名义完成于“文革”以前的 1965 年）和《钢琴协奏曲“黄河”》。这两部作品后来均被江青列入了“样板戏”的行列，并从此得到了广泛的演出和不小的社会影响。但是，《交响音乐“沙家浜”》实际上是一部以现代京剧《沙家浜》为基础的“清唱剧”。它在将中国京剧音调与合

唱、与现代管弦乐的结合上是有所新的探索，严格地说仍不能算是真正的交响音乐。《钢琴协奏曲"黄河"》则是根据冼星海《黄河大合唱》为基础的、改编性的器乐创作。尽管在以钢琴与管弦乐的结合上达到了相当的水平，也受到了广泛的欢迎，但不能算是一部真正具有创新意义的"协奏曲"。除此以外，"文革"后期，在中国恢复了联合国合法席位、国际形势有所好转的情况下，吴祖强先后应邀创作了根据华彦钧同名二胡曲改编的弦乐合奏《二泉映月》，和与刘德海等合作创作了《琵琶协奏曲"草原小姐妹"》。但是，这两部在"文革"后才在国内外得到广泛演出和引起巨大影响的作品，由于"四人帮"一伙的压制，当时却没有得到公演的权利。所以，整个"文革"期间，中国交响音乐的发展仍处于基本停顿的状态。

这阶段中国（指大陆地区）交响音乐代表性曲目，主要有：

马思聪的管弦乐《欢喜组曲》（共六个乐章，1951 年）；

刘铁山、茅沅的管弦乐《瑶族舞曲》（1953 年）；

王义平的管弦乐《貔貅舞曲》（1954 年）；

马思聪的管弦乐《山林之歌》（共五个乐章，1954 年）；

李焕之的管弦乐组曲《春节》（共四个乐章，1956 年）；

施咏康的交响诗《黄鹤的故事》（1955 年）；

辛沪光的交响诗《嘎达梅林》（1956 年初稿，1959 年定稿）；

江文也的交响诗《汨罗沉流》（1953 年）；

瞿维的交响诗《人民英雄纪念碑》（1959 年）；

罗忠镕的《第一交响曲"浣溪沙"》（共四个乐章，1959 年）；

马思聪的《第二交响曲》（共三个乐章，1959 年）；

丁善德的《长征交响曲》（共五个乐章，1962 年）；

王云阶的《抗日战争交响曲》（共四个乐章，1959 年）；

李焕之的《第一交响曲“英雄海岛”》(共四个乐章,1960年);

罗忠镕的管弦乐《四川组曲》(共五个乐章,1963年);

何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》(1959年);

刘诗昆、黄晓飞等的《青年钢琴协奏曲》(1959年);

马思聪的《A大调大提琴协奏曲》(共三个乐章,1960年);

魏作凡、施万春、徐志远的管弦乐《节日序曲》(1960年);

中央乐团集体创作的交响诗《穆桂英挂帅》(1961年);

王澍为琵琶与管弦乐队所写的交响叙事曲《十面埋伏》(1963年);

中央乐团集体创作的交响音乐《沙家浜》(共十个乐章,1965年,1969年);

殷承宗、盛礼洪、刘庄、储望华等的《钢琴协奏曲“黄河”》(共三个乐章,1970年);

吴祖强的弦乐合奏《二泉映月》(1973年);

吴祖强、王燕樵、刘德海的《琵琶协奏曲“草原小姐妹”》(共三个乐章,1973年)。

三、“初步繁荣和新发展的阶段”(20世纪70年代末至21世纪初)

十年“文革”的结束,不仅给整个中国的社会主义建设带来了新生的希望,同时,给中国交响音乐事业的发展也带来了迅速苏醒、重新萌发大胆前进的势头。例如,在“文革”结束不久就自发涌现了像郑路、马洪业的管弦乐《北京的喜讯到边寨》等一些表现群众发自内心地对摧挎“四人帮”罪恶统治的欢乐的管弦乐作品。特别是“改革开放”方针的提出和对“双百方针”的切实贯彻,使中国交响音乐事业的发展开始进入了一个“初步繁荣和新发展的阶段”。

在这二十多年期间,最先引人注目的是围绕着1981年“全国交

响音乐创作评奖”的举办，涌现了一大批各种类型的交响音乐新创作。全国各地提供参选的作品共有九十多部，从中评选出了六部“优秀奖”（即刘敦南的《钢琴协奏曲“山林”》，朱践耳的《交响幻想曲——纪念为真理而献身的烈士》，李忠勇的交响音画《云岭写生》，王西麟的《云南音诗》，陈培勋的《第二交响曲“清明祭”》，张千一的交响音画《北方森林》）、十二部“优良奖”（即王义平的交响音诗《长江素描》，宗江、何东的《小提琴协奏曲“鹿回头传奇”》，罗忠镕的管弦乐《广东民间乐曲三首》等）、十七部“鼓励奖”（即阿不都热西提曲、周吉改编的《沙漠驼铃》，谭盾的《交响曲“离骚”》，罗京京的《钢琴与乐队》等）。在此之前值得注目的作品还有：陈培勋的《英雄的诗篇》，奚其明的芭蕾组曲《魂》，郑路和马洪业的管弦乐《北京喜讯到边寨》等。在此之后，有关中国交响音乐的全国性创作评奖，还以不同名义举办过多次，为了节省篇幅，后面就不一一列举了。

刘敦南的《钢琴协奏曲“山林”》，共分三个乐章，即“山林的春天”、“山林的夜话”、“山林的节日”。这部作品以对祖国大地和作者家乡云南呈现充满阳光般春天的欢乐，以及对家乡人民沐浴着春色纵情歌舞的民俗情景的描绘，来隐喻祖国经历长期的苦难后，终于迎来了万物甦醒、春满人间的新时代。这种将对祖国人民深厚的爱的政治感情寓于对自然景色和民间习俗描写之中的创作构思，可以说是“文革”结束后创作者对政治性题材内容做新表现的开端。因此，整个作品的音乐风格清新而富于诗意，作品结构和配器色彩也显得简洁紧凑、对比鲜明。

陈培勋的《第二交响曲“清明祭”》，是直接取材于三首“天安门诗抄”所写的、包含连续演奏的三个乐章（即“烈士碑前”、“忠魂舞”、“遗愿化宏图”）的大型交响曲。这也是在交响音乐领域第一首成功地表明对“天安门事件”做出正确反映的大型音乐作品。尽管在作者

写作时,对这一震撼人心的、北京人民群众自发悼念以周总理为代表的老一辈革命家的悼念和对“四人帮”罪行的痛诉的“天安门事件”,有关当局还没有对此明确做出平反的结论。因此,整首作品的音乐突出了中国人民在“四人帮”倒行逆施中所承受的沉重悲痛和群众自发起来进行反复斗争的艰苦历程。这部作品的音乐特色,既带有极强的深厚的抒情性,又带有纷繁复杂的激情冲突,整个体现出一种深刻感人的宏伟的史诗性。

在这次交响音乐创作评奖中,获得“鼓励奖”的两位青年作曲家(即谭盾、罗京京)的作品,由于在他们的创作中呈现了令人注目的创作才气,和大胆吸取了20世纪西方现代创作技法的艺术创新精神,尽管现在看来他们当时的创作技术水平并不十分熟练。而这次绝大部分其他获奖作品的音乐风格,基本上还是沿着原来传统交响音乐风格创作的。

在此次“评奖”中有些作曲家的作品因故没有列入(如本人就是评委等),和“评奖”之后还有一些值得注目的交响音乐作品,如前面曾提到的创作于“文革”后期、而当时没有可能发表的吴祖强的《弦乐合奏“二泉映月”》和他与王燕樵、刘德海合作的《琵琶协奏曲“草原小姐妹”》,杜鸣心的《第一小提琴协奏曲“1982”》和交响幻想曲《洛神》,盛礼洪的《第二交响曲》,丁善德的《交响序曲》,以及朱践耳的管弦乐组曲《黔岭素描》和管弦乐组曲《纳西一奇》等。这些作品的艺术质量丝毫不比上述“评奖”的获奖作品逊色。

例如吴祖强等人创作的《琵琶协奏曲》,不仅创造性地开创了将琵琶这种传统悠久、个性独特的独奏乐器与大型管弦乐相结合的艺术方式,用以成功地表现在祖国社会主义建设中内蒙古一对女青年为了保卫人民的财产向暴风雨进行英勇斗争的爱国精神,还在艺术上比较成功地通过亲切动人的民间音调作为基本素材,对音色、音

量、力度截然对比的中国的传统乐器琵琶与西洋的管弦乐队作为协奏曲的方式进行了大胆的尝试。

又如，杜鸣心的交响幻想曲《洛神》，作者选取了中国古代著名文学名著中曹植的《洛神赋》作为题材，通过现代管弦乐创作的技法将这个脍炙人口的古代爱情传说给予生动的再创造。这部作品中代表两个人物（即“陈王”与“洛神”）的主题既性格对比鲜明，又旋律优美动人，主题音乐形象生动地展开和配器手法的丰富多彩也非常富于效果。

而朱践耳的上述两部管弦乐组曲则是他在1982、1983年先后深入我国西南少数民族地区，从侗族和纳西族人民生活中所获得的不同一般的民俗风情的描绘。作者在创作中大量吸收了当地的民间音调作为自己创作的素材基础，还通过实地的观察，获得了在运用现代西方创作有关双调叠置多声结合的生活依据。这两部作品，也可以说是引导朱践耳在以后创作中更大胆吸取西方现代创作技法的重要“过渡性”的具体实践。

“改革开放”方针的深入贯彻，中国音乐界与西方音乐界的联系日益频繁。有关西方在20世纪以来的各种风格的音乐创作及其创作技法的理论，一时间成为中国音乐界和有关的媒体的热点课题。尤其是在80年代初，英国剑桥大学著名作曲家葛耳教授应聘在中央音乐学院作曲系进行了为期一年的讲学，他不仅在其系列讲座中全面介绍了西方20世纪以来各种现代主义音乐流派的理论和实践，还对作曲系学生（如谭盾、瞿小松、叶小纲、郭文景、陈怡、周龙等）的作曲课进行了个别的指导。与此同时，在上海音乐学院、四川音乐学院等，也先后涌现了一批对吸取西方现代创作技法感兴趣的青年作曲家（如许抒亚、何训田、彭志敏、曹光平等）。他们都力图在自己的创作中突现一种新的创作倾向（即与传统远离或对立，极端

重视发挥个人独创等）和风格（基本采用各种无调性的多声写作技术和各种序列的技法等）。这就是所谓中国音乐界的“新潮”群体的涌现。这种“新潮”现象的出现，也得到了一部分中老年作曲家的不同程度的支持和响应，其中比较突出的有：罗忠镕、朱践耳、郭祖荣、王震亚等。中国“新潮”音乐的出现，从交响音乐领域出发，并波及室内重奏、钢琴、提琴、声乐乃至歌剧等各种音乐体裁，从而形成中国音乐界的一股新的冲击和理论争论。这场理论争论从思想上牵涉到文艺学、音乐美学、音乐社会学等诸方面，一时难以取得一致的共识。从创作实践上讲，多数音乐家认为还是应根据“双百”方针的精神，允许作曲家自己做“多元”的选择，通过反复的实践各自去寻求进一步的提高和完善。因为，事实上这阶段的中国交响音乐创作，无论是“新潮”式的，还是“传统”式的，均有值得肯定的好作品，都在各自原有的基础上在不断摸索、调整、提高。

例如，瞿小松所创作的混合室内乐队《Mong Dong》就是一首作者从云南沧源地区的原始“崖画”中获得灵感而写的影视音乐（动画片《悍牛与牧童》）的配乐，后独立成单乐章的乐曲。作者在此曲中力图表达人类在原始社会中的“静”的美，与在音色、力度等方面的“静与动”的对比，力图在创作上创造一种“中与西”、“古与今”的混合这样一种美学追求。尽管作者在创作中大胆地运用了大量无调性的多声配置，但它仍巧妙地通过声乐的演唱、某些个性独特的中国乐器（如古代的“埙”、民间的琵琶和三弦，以及西南少数民族的“独弦琴”等）表现了传统音乐所强调的旋律的美和结构的严谨。特别是作品的音调和风格，又力图与中国的古代的民间风韵、粗犷的原始生活源泉保持了深厚的联系。因此，从这部作品的首演，就取得了音乐界的一致肯定。叶小纲的交响曲《地平线》，则是取材于西藏的生活体验和自然风光，在创作上也体现了将现代的技法与传统的技法进行

有机的联系，其歌声的辽阔豪壮和乐队气势的宏大宽广，生动地给听众展示出一幅“天人合一”的、略带神秘的藏区风光。再如，郭文景根据伟大唐代诗人李白的长诗所写的同名交响曲《蜀道难》，尽管在其乐队的多声写作上他运用了无调性的技法，但整个作品的音乐完全是根据原诗所要求的气拔山河的豪壮情景来描绘。同时，在其声乐的领唱中他引进了川剧高腔的吟诵，并要求其合唱均以四川方言来演唱，从而使这部交响曲不仅成功地唱出原诗所要求的气势和情景，还充满了原诗内容所要求的独特地理环境和地道的四川风味。

由此可见，上述这些“新潮”作曲家的作品，都是从作品的内容出发、从作品所要求的生活作为依据，灵活地将现代西方的作曲技巧与中国特有的生活现实和传统精神相融合的思路去发挥自己的艺术创新的。他们并不是脱离自己的生活根底，脱离我国传统意韵地去单纯地模仿外国、迎合外国的潮流。当然，在当时这些“新潮”派的作品中，真正能做到那样扎根现实生活的土壤、正确解决中西不同风格的有机结合的还属少数。他们还需不断从反复的具体实践中进行总结提高和进行自我调整、自我完善。例如罗忠镕在创作了他的《广东民间乐曲三首》后，他又有意识地在运用西方现代创作技法中加进了我国古代传统文艺的因素（题材、音色、音调等），写出了筝与室内乐队的《暗香》，吟诵、古琴与乐队的《琴韵》。在朱践耳的《第三》、《第四》以至《第十》交响音乐创作的发展中，也可看出这种中西交融倾向愈益加强的发展。

但是，上述这些建立在无调性基础上的、中西交融的“新潮”式音乐，从其音乐的可听性上讲，还是与多数音乐听众存在一定的距离。因此，从80年代中期后，仍有相当一部分作曲家比较喜欢坚持运用传统的风格来进行自己新的创造。例如，杜鸣心在80年代末连续完成了他的两部新作：《钢琴协奏曲“春之采”》和《第一交响曲“长

城"》,徐振民在 80 年代至 90 年代初所写的交响音乐:管弦乐《雪里梅园》、交响音诗《枫桥夜泊》等,都是以传统的、调性音乐的技法为主来进行创作的。当然,在这些作品的某些局部,为了营造一些特殊的意境的需要,作曲家也适当吸收一些为现代多调、无调性创作所用的高叠置和弦和调式与调性的自由转换等比较复杂、新颖的手法。例如在徐振民的《枫桥夜泊》中的作为寺院钟声的背景的多声叠置;在刘敦南的《钢琴协奏曲"山林"》第一乐章中的副部主题、后部分主题的展开;在杜鸣心交响幻想曲《洛神》中"陈王"主题前奏的和声配置等,都可以看到这种在传统式交响音乐作品中有意识吸收现代技法的情况。反过来,从上述"新潮"式交响音乐作品中则可以看到为了形象塑造的需要,也出现有意识吸取某些传统技法的情况,如上述《Mong Dong》、《地平线》、《蜀道难》以及朱践耳的《第十交响曲》等作品。

这种中国交响音乐创作发展的既是"多元化"、又不断相互靠近的现象,从 80 年末至 20 世纪末的最后十多年间,似乎愈益鲜明起来。有人将它称之为"新潮"的回归。在西方也出现了类似的现象,被称为"先锋主义"的回归(如所谓"新浪漫主义"、"简约派"、"拼贴音乐"等)。例如,谭盾为"97 香港回归"所写的《天、地、人》,叶小纲所创作的《春天的故事》,朱践耳为交响乐队与童声合唱《摇篮曲》(朱践耳词曲)所写的《第九交响曲》,朱践耳根据柳宗元的诗《江雪》所写的为吟唱、古琴与交响乐队的《第十交响曲》等。最突出的例子就是被评为 2000 年中国音协"金钟奖"头奖的、刘湲的交响诗套曲《土楼回响》。这是作者应厦门交响乐团的约稿所创作的、歌颂福建客家人民为建设自己家园的、包含五个乐章的宏伟音乐史诗。作者为此有意识吸取了不少福建客家的"号子"、"山歌"、"小调"等民间音调,还引用了为客家人民所喜爱的"树叶"的吹奏。从这个角度讲,这首作

品的旋律进行基本还是遵循着传统式调性音乐的风格特点。但是，在它的多声手法和配器讲，作者也大胆吸取了现代无调性音乐的创作技法。显然，将这两种不同风格、不同技法给予巧妙的结合，是完全有可能的，其客观的效果也是好的。

本时期中国交响音乐（指大陆地区）的主要代表性作品有：

郑路、马洪业的管弦乐《北京的喜讯到边寨》（1976年）；

刘敦南的《钢琴协奏曲“山林”》（共三个乐章，1979年）；

朱践耳的《交响幻想曲——纪念为真理而献身的烈士》（1979年）；

李忠勇的交响音画《云岭写生》（共五个乐章，1979年）；

王西麟的《云南音诗》（共四个乐章，1964年、1981年）；

陈培勋的《第二交响曲“清明祭”》（共三个乐章连续演奏，1980年）；

张千一的交响音画《北方森林》（1981年）；

王义平的交响音诗《长江素描》（共四个乐章，1980年）；

宗江、何东的《小提琴协奏曲“鹿回头传奇”》（1980年）；

谭盾的《交响曲“离骚”》（1980年）；

罗京京的《钢琴与乐队》（1980年）；

罗忠镕的管弦乐《广东民间乐曲三首》（1980年）；

杜鸣心的交响幻想曲《洛神》（1981年）；

杜鸣心的《第一小提琴协奏曲“1982”》（共三个乐章，1982）；

丁善德的《交响序曲》（1983年）；

盛礼洪的《第二交响曲》（共四个乐章，1982年）；

瞿小松的小提琴与乐队《山之女》（1983年）；

朱践耳的交响组曲《黔岭素描》（共四个乐章，1983年）；

郭文景的《为两架钢琴与交响乐队而作“川崖悬葬”》（1983年）；

瞿小松的为混合室内乐队而作的《Mong Dong》（1984年）；

朱践耳的交响组曲《纳西一奇》(共四个乐章,1984年);

叶小纲的交响乐《地平线》(1984年);

朱践耳的《第一交响曲》(共四个乐章,1986年);

朱践耳的《第二交响曲》(1987年);

杜鸣心的《钢琴协奏曲“春之采”》(共三个乐章,1986年);

谭盾的《道极》(原名《乐队与三种固定音色的间奏》,1985年首演,1986年改现名);

郭文景交响乐《蜀道难》(1987年);

杜鸣心的《交响曲“长城”》(共四个乐章,1988年,后改为三个乐章);

陈其钢的《为三管制交响乐队而作“源”》(1988年完成,1990年在巴黎首演);

罗忠镕的筝与管弦乐《暗香》(1989年);

朱践耳的为竹笛与二十二件弦乐器所写的《第四交响曲》(1990年);

王西麟的《第三交响曲》(共四个乐章,1990年);

徐振民的交响音画《枫桥夜泊》(1992年);

罗忠镕的古琴与混合室内乐队《琴韵》(1993年);

朱践耳为交响乐队与童声合唱所写的《第九交响曲》(1999年);

朱践耳为吟唱、古琴与交响乐队所写的《第十交响曲“江雪”》(1998年);

刘湲的交响诗套曲《土楼回响》(共五个乐章,2000年);

田蕾蕾的为大型管弦乐队《Sadhanao》(2000年完成,2001年在巴黎首演);

马思聪的《双小提琴协奏曲》(共三乐章,1983年完成)。

结　　语

综上所述,大致可以这样来归纳:经过上述将近一个世纪的努力,中国交响音乐的事业及中国交响音乐创作的发展和提高,始终是我国音乐发展中变化和提高最明显的一个领域;这里除了中国作

曲家的努力外,在新中国成立后政府及有关单位的支持以及广大音乐表演工作者(乐队队员及乐队指挥)的积极配合也是不可缺少的重要环节。

中国交响音乐创作的发展，一方面是借鉴了18—19世纪欧洲交响音乐古典和浪漫主义、20世纪苏联现代音乐与西方各种现代主义和后现代主义的路线的主要经验,同时,在它的成长发展过程中又不断地加强了对中国传统文化的继承，不断体现出对中国特色(时代性、现实主义和标题性)的重视向前发展的。

从20世纪80年代以来,在“改革开放”方针指引下,全面贯彻了“双百方针”,中国交响音乐的发展和提高,总的趋势是健康的。有关“新潮”风格的产生,是中国交响音乐发展过程中的必然现象,对这一现象的出现和评价,曾发生过长期的争论也是正常的(联系当前的所谓“卞谭争论”)、有益的。

从总的看,关于如何正确理解和提高发展具有中国特色的现代交响音乐创作问题,应该进一步关注创作风格上的“中西交融、古今结合”,关注在创作倾向上的“雅俗共赏、共性与个性兼顾”,以及在创作思想上的“贴近时代、贴近生活”。有关20世纪香港、台湾地区的交响音乐创作,由于各自社会环境的不同,它们也有自己的特色、成就和各自的代表性作曲家。由于另有专人进行介绍,这里就略去不重复了。

(以上是作者于2002年应教育部所组织的一个专题讲座的讲稿,其内容受讲座时间的限制,在讲座前也来不及对所有资料做仔细的校阅,对问题的认识也受本人水平的局限,仅供参考而已。)

关于钢琴音乐艺术在中国的发展

（载于童道锦、孙明珠编《钢琴艺术研究》中册《中国钢琴作品的分析与演奏》，人民音乐出版社，2003 年 6 月）

80 年代以来，在“改革开放”方针的指引下，中国人民音乐生活出现了一个十分注目的新现象，那就是在广大群众中，自发地送自己的孩子课余学习钢琴的风气日盛一日。特别在我国沿海地区的大中城市里，不管是什么阶层的家庭，只要经济条件许可，许多家庭都要设法让自己小孩学一点钢琴。前几年，在国产钢琴还一时来不及大量供应的地区，则给日本进口的电子琴挤入中国市场钻了一个空子，一时间雅马哈（Yamaha）、卡西欧（Caciao）的电子琴成了抢手货。

这几年，一方面国产的钢琴生产迅速赶了上去，另一方面，人们逐渐理解到要真正提高孩子的音乐基础、特别是想真正为今后进入音乐艺术的殿堂创造条件，还得从学习钢琴入手。因而，学习钢琴的热潮在中国正处于一浪高一浪的趋势。在这样喜人的新形势中，许多专业钢琴家的热情得到了充分的发挥，大大开发了中国儿童的音乐才能和智力，而且也为今后中国音乐事业的不断提高和发展打下了比较坚实的基

础。看到这一社会现象，不禁使人想到，这与欧洲19世纪中叶随着资本主义政治经济的飞速发展，欧洲的音乐艺术也日益走向市民化的现象，颇有些异曲同工的味道。

当然，现在有些好心的同志对此有些忧心忡忡，怕是否会引起广大青少年日益增长的轻视我国传统民族音乐（甚至走向对传统音乐的“音盲”！）的严重后果。其实，在这一股学习钢琴的热潮的同时，在青少年中自学民族乐器的“行情”也不断在看好。从中也为我国民族器乐的传承和发展，开辟了一条远比过去仅靠极少数民间艺人以“口传心授”的方式要广阔得多的新途径。还有一点值得附带指出，中华人民共和国成立以后，在我们几代新的民族器乐演奏家（如刘德海、王国潼、闵惠芬、王昌元、范上娥、吴玉霞、刘桂莲、张燕、余其伟、姜建华、韩华奇、李萌、宋飞、周望、章红艳、于红梅、马向华等）的成长过程中，在他们青少年时候，都曾或长或短地正规学习过钢琴。至于在小时候学过钢琴，后来在作曲、音乐学、管弦、声乐等方面成才的例子也不少。

所以，应该说，现在这种青少年学习钢琴的热潮，正是在“改革开放”的正确方针指导下，我国社会经济实力日益发展、人民群众生活水平有了明显提高以后的一种生动的反映。这是一种自然形成的、令人鼓舞的新的社会现象，而决不是单凭少数人的意志所能造成的。前一阵，有些同志针对钢琴考级中所存在的问题进行了广泛而深入的讨论，这也是很自然的。在任何一种新生事物的发展过程中，总难免会产生这样那样的新问题有待进一步去解决。因此，如何顺应这一新形势的发展，并给以恰当的引导，使它得到更好的、更健康的发展，这是大家仍应该加以关心的。我想这次人民音乐出版社的编者，花了不少精力编辑出版这本丛书，其目的可能也是想为当前这一方面的工作做出新的努力，这是值得首先给以肯定的。

一

不可否认,钢琴这种键盘乐器,包括以它为主而创造、积累起来的钢琴艺术,主要来源于欧洲。一般都认为钢琴是欧洲键盘乐器类中最重要、最有代表性的一种。在欧洲的音乐文化发展过程中,运用键盘来演奏的乐器大体可分为两类,即:一类是以许多不同音高的音管或簧片组成,并通过送风来发音的乐器——管风琴、簧风琴、手风琴等;另一类是以许多不同音高的弦组成,并通过机械的拨奏或击奏来发音的乐器——即两种"古钢琴":羽管键琴(Harpsichord)、楔槌键琴(Clavichord)和钢琴(Piano 或 Pianoforte)等。其中尽管管风琴的历史最为悠久,但由于种种历史的原因以及它本身的构造等方面的原因,它的黄金时代主要集中在所谓"巴洛克"(Baroque)时期(即从17世纪初至18世纪中叶)。后来,管风琴在欧洲人民音乐生活中的影响,是明显的大大削弱了。两类"古钢琴"大致也盛行于上述"巴洛克"时期。最初,特别是其中的羽管键琴,主要成为欧洲歌剧和乐队中所不可或缺的伴奏乐器。17世纪中叶以后,它们也为许多杰出的音乐家所喜爱。如荷兰的斯威林克,意大利的弗雷斯可巴尔第、多·斯卡拉蒂、法国的商蓬涅尔、库普兰,德国的库瑙、亨德尔、约·塞·巴赫等等,他们都为这一乐器写下了大量至今仍保留其艺术生命力的、优秀的独奏作品。至18世纪中叶,这两类古钢琴逐渐被新生的、近代的钢琴所替代,并且有着更多的、杰出的欧洲音乐家,为这一新生乐器创造了大量优秀的音乐作品。其中最重要的代表有:德奥的卡·菲·埃·巴赫、克莱门蒂、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯,波兰的肖邦,匈牙利的李斯特,俄罗斯的柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾,挪威的格

里格，法国的德彪西、拉威尔，西班牙的阿尔班尼兹、格拉那多斯，美国的格什文，以及苏联的肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等等。同时，它又一步步地替代了古钢琴、吉他等为主的欧洲早期室内性乐器的重要地位，成为欧洲近代室内重奏音乐中的主要乐器之一，成为运用得非常广泛的、主要伴奏乐器。

当然，在18世纪中叶以前，钢琴制造本身还处在不断改进的过程中，古钢琴作为独奏也还局限在少数宫廷贵族的客厅。当时，几乎还不存在专业性的钢琴演奏家。如巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特等，一般都是既作为作曲家、又从事所需要的各种音乐演奏工作。即使像刚刚踏入维也纳时的青年贝多芬那样，他也还没有被人们完全看成是一位职业的钢琴演奏家，尽管他当时的钢琴演奏水平确实相当突出。但是，到18世纪末19世纪初以后，随着欧洲音乐从狭小的宫廷逐步走向广大的市民群众，随着音乐演出逐渐成为一种面向市民群众的“商品”出现在城市的音乐厅和剧场后，随着钢琴的制作日益精良，在德国、英国、法国等地都涌现了著名的钢琴制作家，以及逐渐造出闻名世界的“斯坦威”(Steinways)、“潘生多尔夫”(Boensondorf)等名牌钢琴，钢琴演奏才真正不断地朝着专业化的方向发展了，一批主要依靠钢琴演奏和教学的音乐家也应运而生了。其中最著名的代表性音乐家有：克雷门蒂、车尔尼、洪美尔、李斯特、克拉拉·舒曼(女)、肖邦、莫什科夫斯基、陶西格、安东·卢宾斯坦、冯·彪罗、阿尔班尼兹、拉赫玛尼诺夫、帕德拉夫斯基、兰多夫斯卡(女)、阿图尔·卢宾斯坦、施那贝尔、柯尔托、玛格雷特·隆(女)、霍罗维茨、阿劳、波利尼、涅高兹、李赫特尔、阿施肯那齐、肯普夫、利帕蒂(女)等等。

经过整整两个世纪这些专业钢琴演奏家的努力，钢琴演奏艺术已在整个欧洲器乐表演艺术发展过程中成为实力最强、影响最广泛的艺术品种。再加上经过19世纪以来许多作曲家和钢琴演奏家的

努力,许多原来是专为古钢琴所创作的优秀文献(如库普兰、多·斯卡拉蒂、约·赛·巴赫等作曲家的作品)均陆续被移植到钢琴上,并且已经成为非常重要的、用做钢琴弹奏训练的经典文献。这样,无形中将钢琴艺术的历史又向上拉长了一个多世纪,形成了将近四个世纪的漫长历史过程。

由此可见,钢琴(包括古钢琴在内)这一源自欧洲的乐器,不仅自它的产生开始、曾为了本身的完善经历了在制作过程中的不断改良,同时在它的演变、成长的历史过程中,又得到了几乎所有欧美各国最优秀的作曲家为之创造的大量具有很高艺术和技术水平的、经典性的音乐文献。同时,在它悠久的成长、演变过程中,又有无法统计的、涉及世界各国和地区的优秀演奏家,为了不断挖掘、发展这一艺术品种的多方面的表现力,在演奏技艺上进行了长期不懈的努力并积累了极其丰富的经验。大量史实证明,钢琴艺术从一开始就跨出了一个国家、一个民族的范围,成为一种欧洲各国所共同流传的音乐品种。到19世纪中叶以后,它更是跨出了欧洲的范围,成为一种与各国国民教育和各阶层人民文化生活密切联系的世界性音乐品种了。现在,无论对它的制作和流通,还是有关对它的音乐作品的创作、演奏和教学,以及对它的乐谱、音响及音像的出版和发行,都已经具备世界性的性质和规模。

二

键盘乐器与一般弦乐器、管乐器的最大的不同,还在于它不仅是一种具有独特音色和较宽广的音域的旋律乐器,而且是一种比较方便的、可以用来演奏各种多声结合的乐器。尤其是后来发展的钢琴,它不仅在其音色方面做了改进,并且在力度的强弱变化方面也

有了明显的改进。自此以后,人们可以独自在一架钢琴上,不太困难地视奏各种大型管弦乐、歌剧或大型合唱的作品。在这一点上,可以说,它比任何其他乐器都显得完美、优越。因此,钢琴不仅是一种音色精美、音域宽广、表现力非常丰富的独奏乐器,而且也是学习、掌握近代多声音乐的理想的工具。现在,在世界各先进的国家,几乎任何正规的音乐学校,除了基本都设置钢琴专业的学科外,同时还将钢琴列为任何专业学科学生必修的基础科目。尤其对学习理论作曲和指挥专业的学生来讲,钢琴的学习显得更为重要。

因此,我国著名音乐教育家萧友梅博士在他的《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》中,就曾经将"有键盘乐器的发明"作为最首要的事实提出。他说:"读过西洋音乐史的,谁都知道西方复音音乐的发展,经过 Organum(奥尔加农)、Discantus(迪斯康特)及 Fauxbourdon(福布尔东)三个时期。但是我们不要忘记,假如没有键盘乐器的发明、这三种幼稚的复音奏法,就未必可以实现,所以键盘乐器的发明,实际上是产生复音音乐的最好机会。"萧友梅博士上述论点也可以说是提出了"为什么钢琴艺术在世界音乐文化发展过程中占有那么重要的地位和影响"的一种理论根据。

回顾从 17 世纪以来的欧洲音乐历史,几乎绝大多数的作曲家都曾在钢琴(包括古钢琴在内)方面具有相当深厚的基础。有些著名的作曲家,甚至还可以说是相当优秀的钢琴演奏家,如莫扎特、贝多芬、韦伯、李斯特、肖邦、圣-桑、冯·彪罗、格里格、安东·卢宾斯坦、布佐尼、拉赫曼尼诺夫、斯克里亚宾、德彪西、拉威尔、阿尔班尼兹、格拉那多斯、巴托克、阿·科普兰、阿·车列普宁,以及伯恩斯坦、布莱兹、约翰·凯奇等等。至于在演唱、演奏家中,同时能演奏钢琴的人数也相当可观,因为他们中不少人从小学习音乐就是以学习钢琴开始的。

也许有人会提出我是否将西方的多声音乐的发展提得太重了，而且现在就有人认为这就是一种鼓吹“欧洲中心论”的论调。因为，据说中国的民族特点就不是注重多声音乐、而是只注重单声音乐的。自古以来的中国传统音乐是否就是那样，我认为是一个可以进一步讨论的问题。但是，从中国近现代音乐历史的发展过程看，西方的多声音乐已经为中国人民所接受、所喜爱，这倒是千真万确的事实。甚至也可以说，一百多年来我国近现代音乐文化的发展，乃至整个政治、经济、文化、教育、艺术等各方面的发展，都是中国人民在西方政治、经济、文化的影响下所进行的反对帝国主义侵略和中国封建阶级压迫（包括其文化影响）的历史的具体体现。因为，首先从生产方式、生产关系、政治体制、哲学观念、教学体系、艺术思潮等方面，都与过去的传统观念、体制等等发生了天翻地覆的根本改变。是否这一切有关中国民主革命性的改变，都属于受了“欧洲中心论”思想影响的具体体现呢？是否完全遵循我国原来的传统体制、完全排斥一切欧洲的影响，就能使一个旧中国改变成一个更理想的新中国？是否保持我国音乐文化的一切旧的传统、拒绝一切欧洲的影响，就能更好地建设起新的、近代的中国新音乐？是否只有大力发展单声音乐传统，就是真正热爱祖国的表现？是否所有过去喜爱多声音乐的中国人、中国音乐家（从沈心工、李叔同、萧友梅、赵元任、刘天华、黄自、聂耳、冼星海、谭小麟，一直到贺绿汀、吕骥、马思聪、丁善德、瞿希贤、杜鸣心、吴祖强、朱践耳、施光南等在内）都是中了“欧洲中心论”的毒害而尚未自觉呢？难道一切主张发展多声音乐的行为，都是妄图将中国音乐的发展引向欧洲的败国、卖国行为？我想多数中国人，多数中国的音乐家，包括多数中国的音乐爱好者（也包括那些千方百计让自己的孩子学习钢琴的家长在内）是不会这样想的。

因此，我们应该对我国悠久文化传统对大多数人民群众的深厚

影响要有足够的信心。据我所知，几乎所有出国多年的留学生，不管其原来出国的动机是什么，到了国外生活一段时间后，都会不同程度地对祖国及对祖国文化产生新的感情和新的认识。但是，这种新的感情和认识并非是简单地要将历史往回倒转，而是希望更好地在沿着中与西、古与今相互结合的方向基础上进行一些前人当时还没有足够经验做好的、有关将我国传统音乐文化给予现代化、理论化的工作，逐步使现行的音乐文化建设得到进一步充实和完善。同时，仍然应该坚定不移地贯彻“改革开放”的方针，继续加强中外音乐文化的交流和认真学习外国的先进经验，使我国的音乐文化建设更好地沿着革命化、民族化、群众化、现代化的方向发展，尽快使我国的音乐文化的发展与整个世界音乐文化接轨。不能轻易地将向外国近代文化的学习与拜倒在“欧洲中心论”的行为等同，更不能将一切已经世界化了的音乐现象、将世界各国人民的对文化发展的正确选择，硬给加上一顶“欧洲中心论”的帽子给予全面否定。不同国家、民族之间的文化交流，以及在这种交流中会产生对原有传统文化的影响，不仅是正常的，而且还是必要的，是对整个人类文化的向前发展有利的。

任何民族的文化都是应该不断随着时代和历史的发展而不断向前发展的。所谓发展，就是指“新陈代谢”地向前演变。不同民族文化的交流是文化上进行“新陈代谢”的重要的催化剂。几千年来，中华民族古代音乐文化的发展就是建立在与一切周边民族（其中也间接地与中、近东，以至欧洲的）文化的相互交流和相互影响的基础上形成的；是随着 19 世纪末世界各国在政治、经济、文化、教育等各方面的新变革，在中国近现代音乐文化的发展过程中，又与欧美、日本等更大范围的民族文化发生密切的交往和相互的影响，并在不断迅速演变的基础上逐步形成的。这些都是千百万中国人民（包括其代

表性的艺术家在内)自己所做的历史性选择的结果。因此,钢琴(还包括提琴等外国乐器)的传入,以及钢琴在中国的逐步普及,尽管跟少数艺术家的提倡和努力分不开,但归根结底也还是由于广大人民群众做出了自己的历史性选择的行动所造成的。而并非是由少数人所控制得住的,更不是由于个别人的某种艺术观点(例如所谓“欧洲中心论”等)所能造成的。把一种推动千百万人民的历史性选择完全归于是某种艺术观点的影响,未免是太夸大思想作用的唯心主义的表现了。

三

根据有关史料,西方的古钢琴至少在元代已经传入中国,至于钢琴传入中国的时间大概在清朝康熙年间。但是,当时它们都只作为外国的贡品送进中国的宫廷,而在一般中国的老百姓中,并没有引起任何影响。直到清朝末期,当它与中国“废科举、兴学堂”的文化教育改革联系起来后,当它随着中国以“学堂乐歌”为标志的新型学校音乐教育联系在一起、作为群众文化生活中的一个有机组成部分之后,它才开始被广大中国人民(特别是青年知识分子)所认识、所接受、所喜爱。所以,中国正式将有关对钢琴演奏的学习列入学校教育,也主要在清末民初,即20世纪的初期。如在当时上海的中西女塾、湖州的湖群女塾、苏州的景海女塾等教会学校中,都先后设立了“琴科”。当时在选修“琴科”的女学生中,有的就是为了适应今后新型学校音乐教育的需要而学的,当然也有是出于对西洋音乐的兴趣或仅是好奇而学的,因而后者中不少人学了一段时间都因感到教学负担过重而半途而废了。上述学生中也有学得比较好、后来还出国进一步深造的,如后来曾在清华学校教过黄自钢琴的史凤珠女士

(即王文显夫人),后来曾在苏州振华学校、英华学校、南京汇文女子大学任教的李虞贞女士(即杨豹灵夫人),以及后来曾在东南大学、上海国立音专等校任教的王瑞娴女士(即董任坚夫人、董麟和董光光的母亲)等。其实我国最早的著名音乐教育家李叔同,最初到日本留学时也曾对学习钢琴表示了极大的兴趣,后来只是由于他的手的问题才没有专门集中在钢琴演奏方面发展。所以,我国最早学习钢琴的一批音乐家,其主要目的还不在于为了想今后成为一个钢琴演奏家,而是将它作为从事音乐教育工作的一种手段。

在"五四"新文化运动的推动下,我国开始了建设专业音乐教育(当时的主要目的仍在为了中小学普通音乐教育培养师资)的进程。最初在这些学校内从事钢琴教学的主要还是一些外籍教师,如在北京大学音乐研究会任教的荷兰籍教师哈司门女士(Miss Hasmen)、在北京大学附设音乐传习所内任教的德籍俄裔教授嘉祉(A.V. Gartz),以及曾先后在上海国立音乐院、国立音乐专科学校任教的吕维钿夫人(Mrs. Levitin)等等。其实后来曾作为燕京大学音乐系首任系主任的美籍教师范天祥教授(Bliss Mitchell Wiant),最初也是作为主要的钢琴教师被聘到燕京大学的;后来成为著名的上海工部局管弦乐队的意籍指挥梅百器(Mario Paci),最初他也是作为一位钢琴演奏家与他的夫人一起巡回演出到上海后,由于其他的原因而留下长期担任该乐队的指挥工作的。因此,过去曾有不少人(如董光光、傅聪、周广仁等)就曾向他专门学习过钢琴。在20年代初,在北京,还有一位俄籍钢琴教授库普克(R.Kupuk),也曾在清华学校等单位教过不少中国学生。

为了适应在钢琴教学上不断提高的要求,聘请外籍教师的情况一直延续到新中国成立以后。其中确实有一些具有很高水平、为中国钢琴教学做出相当贡献的外籍教师。如曾在30年代上海的国立

音乐专科学校及40年代的国立上海音专等校任教的查哈罗夫教授(B.Zaharoff)、拉查雷夫教授(B.Lazareff)、阿萨科夫教授(S.Aksakoff)、马可林斯基教授(H.Margolinsky)等,以及曾在中央大学教育学院音乐系任教的德籍教师史勃曼(F.Spemann),曾在金陵女子文理学院任教的美籍教师苏瑟兰(Ms.Sutherland)等等。新中国成立后也有一些很有水平的外国钢琴教授来中国任教,如50—60年代曾在中央音乐学院任教的苏联专家塔图良教授和克拉夫琴科教授,80年代曾任中央音乐学院名誉教授的法国专家桑刚,曾任中央、上海两所音乐学院兼职教授的英籍华裔的傅聪等等。这里还不包括新中国成立以后曾在访问演出过程中做短期讲学的许多世界级的钢琴演奏大师,如苏联的里赫特尔、奥波林、阿施肯那齐,德国的斯库达,波兰的利帕蒂等等。

从20年代开始逐步有一些主要从事钢琴教学的中国音乐教师登上乐坛,如:曾在日本留学的陈仲子、曾在欧洲留学的杨仲子,曾在美国留学的王瑞娴(女)、李恩科、包玉英(女)、张玉珍(女)等等。从30年代开始至新中国成立以前,一批有较高水平的、长期从事钢琴演奏和教学的中国音乐家陆续登上乐坛,如李献敏(即齐尔品夫人)、李翠贞(女)、丁善德、易开基、范继森、吴乐懿(女)、洪达琳(女)、朱工一、许可经、董光光(女)、朱世民、洪士硅、李嘉禄,以及老志诚、李素心(女)、姚锦新(女)、张隽伟、胡幽文(女)、李昌荪、李菊红(女)、刘育和(女)、宋宝莲(女)等等。

新中国成立以后,除了上述一部分音乐家分别在各音乐院校成为主要的钢琴骨干教师外,陆续充实到这一队伍的、新的中国优秀钢琴家就更多了,如周广仁(女)、顾圣婴(女)、李名强、刘诗昆、殷承忠、李淇芳(女)、鲍蕙荞(女)、李坚、韦丹文、杜宁武等等。另外,几十年的音乐教育,还造就了一大批长期从事钢琴教学并做出了显著成

绩的钢琴教师，如朱雅青（女）、倪洪进（女）、范大雷、郑曙星、李民铎、洪腾（女）、但昭义、陈慧甦（女）、凌远（女）、赵屏国、杨峻、韩剑明（女）、杨汉果等等，从而使得中国的钢琴教学逐步形成比较稳固的基础，逐步显示出自己的优势和特色。这一点尤其在对80年代以来中国青少年钢琴人才的培养上比较明显地得到体现。

四

一件乐器的发展，一方面有赖乐器本身制作上的不断完善，另一方面则必须依赖有大量能够充分发挥这一乐器的优秀作品。同时，通过对这些品的不断演奏，又反过来对演奏技巧的发展和提高做出了有力的推动。如前所述，在钢琴的发展过程中曾得到欧洲（甚至世界）各国著名作曲家的努力。几百年来，人们已经为这一乐器积累了大量经典性的重要曲目文献。近百年来，又加上许多重要演奏家的音响文献。显然，钢琴这一乐器之所以会在今天保持如此有力、广泛的影响，是与这些优秀的曲目文献和音响文献分不开的。

同样，对一种代表性外来乐器的传入及生根，非常重要的一点就是首先全面掌握其各时代的代表性经典文献。关于这一方面的工作，应该说我国钢琴界一直是比较重视的，是获得较好的成绩的。但是，不少中国的前辈音乐家（包括钢琴演奏家在内）感到不能仅仅满足于对国外钢琴文献的掌握，还应该在创作和演奏中国的钢琴文献上下工夫。例如著名钢琴家丁善德早在1936年在北平、天津举办一系列钢琴独奏会后就有这样的想法："这次音乐会后，我想了很多，我强烈地意识到演奏世界名曲虽有一定的意义，但是显然是很不够的。中国应该有中国人自己的钢琴作品。因此，要搞创作的欲望再一次在我脑际产生。"（摘自丁善德的《创作回忆》一文）

以当时的实际情况讲,在30年代以前,可以说除了极少数习作性的钢琴作品(如萧友梅、赵元任最早所写的钢琴小品)外,基本上没有什么真正的中国钢琴创作。从30年代开始,通过各方面的努力,才开始产生了一批中国人自己创作的钢琴曲,如贺绿汀的《牧童短笛》、《摇篮曲》、《闹新年》,刘雪庵的《中国组曲》,江定仙的《摇篮曲》,陈田鹤的《序曲》,老志诚的《牧童之乐》,江文也的《素描五首》、《断章十六首》、《北京万华集》,瞿维的《花鼓》、以及丁善德的《序曲三首》、《中国民歌主题变奏曲》等。这些钢琴曲尽管多数篇幅短小、演奏技术浅易,但它们都具有明显的民族特色和生活气息,并各带有作者自己的独特个性。因而,它们曾普遍受到广大音乐爱好者欢迎。

从50年代以后,在中国的音乐教育得到较大的全面发展的形势下,有关中国钢琴创作的工作也取得了比较明显的进展。除了过去已在钢琴创作上做出贡献的老作曲家(如马思聪、丁善德、江定仙、江文也等)外,一大批中青年作曲家也投入到钢琴创作的行列。一大批新的中国钢琴作品陆续引人注目,如马思聪的《舞曲三首》,丁善德的《儿童组曲"快乐的节日"》、《第二新疆舞曲》,江文也的大型钢琴套曲《乡土节令诗》,陈培勋的《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶变奏曲》,罗忠镕的第一、第二《小奏鸣曲》,朱工一的《序曲》,桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》、《随想曲》,汪立三的《蓝花花》、《小奏鸣曲》,蒋祖馨的《庙会》,朱践耳的《序曲两首》,黄虎威的组曲《巴蜀之画》,廖胜京的《火把节之夜》,以及吴祖强、杜鸣心的舞剧组曲《鱼美人》和舞剧选曲《红色娘子军》等。与此同时,一些当时的青年钢琴演奏家(如周广仁、郭志鸿、李瑞星、殷承宗、储望华、刘诗昆等)也参与了有关钢琴曲的创作,尽管他们所写的大多是属于民歌或声乐曲的改编曲,但他们的作品也使我国当时的钢琴音乐增色不少。

在这阶段,还有一些作曲家与钢琴家一起开始对钢琴协奏曲等

大型体裁的创作进行认真地试探，其中具有广泛社会影响的有：殷承宗、盛礼洪等集体创作的《钢琴协奏曲“黄河”》(另一版本是由石叔诚等集体创作的)。在这阶段的中国钢琴创作中，小品集及大型体裁已占有一定的地位，对音乐织体的钢琴化方面也有明显的进步，在作曲技巧上、特别对多声技法的民族化方面有明显的提高。尽管当时受“左”的文艺思潮的影响，对20世纪现代创作技法的借鉴还有所顾忌，但在部分作曲家(如马思聪、江文也、朱工一、桑桐、汪立三等)的有些作品中实际上已经有所突破。

“文革”后期和结束后为在文艺创作上真正全面贯彻“百家争鸣、百花齐放”的方针和逐步落实“改革开放”方针开辟了道路。这对中国钢琴音乐的创作打开了一条比过去大为开阔的、新的初步繁荣的局面。在这二十年左右的过程中，最初涌现了一批以直接汲取我国各种代表性传统民族器乐作品的改编曲，显然这些钢琴曲无论在音调织体的丰富性和生动性上都比过去偏重汲取民歌音调所创作的改编曲要有所发展、有所提高。其中比较突出的有：黎英海根据琵琶名曲《浔阳琵琶》所改编的《夕阳箫鼓》，王建中根据民间笙曲《百鸟朝凤》、根据同名古琴曲改编的《梅花三弄》，刘庄根据同名江南丝竹乐曲改编的《三六》和根据同名琵琶曲改编的《十面埋伏》，储望华根据同名二胡曲改编的《二泉映月》，郭志鸿、刘诗昆根据同名筝曲改编的《战台风》等。由于这些钢琴曲的音调基础本身是已经器乐化了的传统民族器乐，因而它们的音乐语言也就比运用声乐音调来改编具有更明显的器乐特色和丰富的表现力。当然，当时这些创作的实践还仅仅是作为开辟新路的尝试，但是，它们的广泛发展的可能性已深深地引起大家的重视。

在这些钢琴作品中另一个引人注目的现象，是一些作曲家开始大胆吸取西方现代创作技法的经验来构思创作自己的作品。如汪立

三在根据唐代诗人李贺的诗意所写的《梦天》中最先大胆运用了十二音序列的手法；在陈怡所写的钢琴曲《多耶》、权吉浩所写的钢琴组曲《长短的组合》，以及王建中的《情景》等作品中广泛运用了现代泛调性的多声结合方法；在罗忠镕的钢琴组曲《钢琴曲三首》中则有意识运用以十二音序列为基础的"现代聚合法"；蒋祖馨也创作了无调性钢琴曲《第一奏鸣曲》等。在这股广泛借鉴西方现代技法经验的基础上，有些中国的作曲家还自己创立一些独特的创作理论体系，并以此来进行创作的实践。其中有赵晓生根据自己创立的"太极"创作理论所写的钢琴曲《太极》，蒋祖馨以自创的"音阵作曲法"所写的《套曲"箴言"》等。这些新的大胆试探之作，有的已为大家所接受（如《多耶》、《长短的组合》等），有的则暂时仍处于孤芳自赏的阶段，有的似乎连创造者自己都没有再继续走下去。

这阶段多数的中国钢琴作品仍是基本以传统的调性音乐体系和基本沿着从30年代就开始探索的对多声音乐进行民族化的方向继续向前发展的。但是，许多作曲家对创作技法的运用上也大大加强了现代意识，从而使作品的构思、色彩和风格上也比过去显示出明显不同的新意。这类创作与前一类作品的区别可能主要体现在对待调性或无调性的观念和对待作品音乐的可听性的掌握上。这种情况的产生，也可能是这些作曲家力图在将丰富的西方多声创作技法经验与中国历史悠久的传统音乐进行更好地融合的体现。这类钢琴曲的数量较多，其中比较重要的有：王建中的《陕北民歌四首》，朱践耳的《云南民歌五首》，汪立三的前奏曲与赋格曲《他山集》，丁善德的《小奏鸣曲》（作品32号）、《前奏曲六首》（作品34号）、《谐谑曲》（作品35号），以及王千一的《托卡塔》等等。

大型钢琴套曲的创作比较偏重在协奏曲方面出现了许多新作，其中比较引人注目的先后有：刘敦南的《钢琴协奏曲"山林"》、饶余

燕的《钢琴协奏曲“献给青少年”》、丁善德的《降B大调钢琴协奏曲》、杜鸣心的《第一钢琴协奏曲“春之采”》等等。另外也出现了一定数量的钢琴与管弦乐相结合的、非协奏曲性的作品，如罗京京的《钢琴与乐队》、郭文景的《川崖悬葬》等。但是，大型的、独奏性的钢琴奏鸣套曲的作品仍写得比较少，写得成功的就更少了。或许这一类源自欧洲古典派的钢琴体裁，确实与当前的时代风格愈益显示其格格不入的距离有关。

经过半个多世纪的努力，无数中国作曲家为了使钢琴这种欧洲的键盘乐器能在我国泥土上生根、开花，大体上创作了各种类型的中国钢琴曲约有上千首之多。但是在这中间真正能为大家接受，并广泛运用于日常的钢琴教学和音乐会的钢琴演奏的比例仍相当低（大约只占作品总数的五分之一左右）。这里确有创作本身的水平问题，也有钢琴演奏者及广大钢琴教师重视不够的问题，还存在出版部门关心、支持不力的问题。我相信，如果广大钢琴演奏者对以往已经创作出的中国钢琴文献再进行认真的“二度创造”，并积极通过日常的钢琴教学给以推广，以及我们的出版部门再给以必要的配合的话，我估计还将挖掘出相当数量的作品以丰富现有的中国钢琴音乐园地。当然，从作为面向像中国这样的大国来讲，即使创作的近千首钢琴作品都被广泛采用也不一定够用。何况任何种类的新创作要使其长久存活于实际的音乐生活，总不可避免地要逐步淘汰相当数量质量较差的作品，还包括一些是随着时代发展而被淘汰的在内。

现在值得重视的一个大问题是，不少近十年来所创作出的中国钢琴曲被采纳的比例也相当低。这里显然不是这些作品的创作水平低的问题，而是创作者创作的目的没有认真考虑广大音乐听众和学习者的审美要求，以及没有很好结合现实的钢琴演奏和教学的需要所造成的。另外一个问题是，在上述中国钢琴创作园地中真正能全

面发挥钢琴演奏技巧的优秀作品、特别是高难度的大型作品几乎还是一个未开垦的处女地。这一点,特别对中国钢琴音乐能否在世界钢琴园地中占有应有的地位有相当大的影响,希望能引起广大作曲家(包括一些具有较好创作能力的钢琴演奏家在内)的重视和关心。从专业音乐教学的发展讲，是否也应将这个问题给予认真的考虑，切实为之进行配合,即对学习作曲的学生加强其钢琴演奏能力的培养,以及对学习钢琴演奏的学生加强其创作水平的锻炼和提高。

综上所述,经过百年来我国几代音乐家的努力,钢琴音乐这一源自欧洲的艺术品种已经真正在中国这块广阔的泥土上生根、开花、结果了。作为像中国这样具有悠久文化历史的国家,应该有这样的气魄使钢琴音乐也成为中国音乐艺术的一个组成部分。同时,从广大群众中日益提高对钢琴学习的热潮,以及从不断发展的中外音乐文化交流的趋势来讲,这也是符合人民的社会主义精神文明建设需要的。

中国合唱音乐发展概述

（发表于《音乐学习与研究》1991 年第一、二期连载）

多声合唱音乐的传统最先源自欧洲中世纪的基督教音乐，距今已有近千年的历史。中国合唱音乐的发展，跟 19 世纪末西方基督教音乐在中国的流传和 20 世纪初随着“新学”兴起而形成的“乐歌”运动有着密切的联系，距今还只一百年左右的历史。随着“五四”运动后中国城乡群众歌咏活动的日趋活跃，中国合唱音乐才有了真正的进展，并且在其题材内容、语言形式，以及作品的社会作用等方面逐渐呈现出有别于欧洲合唱音乐的独特风格。弄清中国合唱音乐近百年来的发展轨迹，将有助于全面了解中国合唱音乐风格的形成和演变的客观依据，有助于我们进一步总结其经验教训，以使这一富于广泛群众影响的艺术形式在人民群众的精神生活中发挥更大的作用。

中国合唱音乐发展的这一百年的进程，都处于中国近现代历史上政治斗争、社会变动最激烈的时期。作为同中国人民政治生活联系密切的中国合唱音乐的发展，在一定程度上讲，也正是社会政治变革一种

曲折的反映。但是，作为一种艺术形式的演变和发展，它又不完全跟政治历史的变革相同步。一般讲，艺术形式演变的跨度比政治历史的变革要更宽一点、晚一点。

这近百年中国合唱音乐的发展可以分为四个阶段，即：一，从19世纪末至20世纪20年代末；二，从30年代初至40年代末；三，从50年代初至70年代末；四，近二十年以来。下面分别对这四个阶段中国合唱音乐的发展做概要的分析介绍，以求教于广大读者及同行。

一

19世纪末以来，随着中国新兴资本主义经济的发展，随着西方基督教在我国各地的发展和西方文化的不断输入，中国新文化、新思想的发展也获得了当时一切进步、爱国阶层的重视。创办“新学堂”、开设“乐歌”课，以及在“新军”中演奏军乐、唱军歌等，实际上已成为当时中国新音乐最初的萌芽。同时，在基督教宗教活动中教徒唱圣诗也移植到了中国。当时，无论是习唱“学堂乐歌”，或唱军歌和唱基督教圣诗，都提倡运用集体歌咏这种方式。虽然当时这些集体歌咏大多采取齐唱的方式，但它正是多声部合唱音乐得以发展的最主要的基础。在“学堂乐歌”中最先有意识采取多声部合唱及重唱形式的突出代表就是李叔同。从“辛亥革命”以来，他曾编写了混声四部合唱《大中华》，三部合唱《人与自然界》，男声四部合唱《朝阳》，二部合唱《丰年》，混声四部合唱《归燕》，及三部合唱《西湖》、《晚钟》等。李叔同为数不多的、自己作词作曲的作品中，就有一首三部合唱《春游》。这首音乐创作可说是中国第一首按照多声合唱写法所创作的合唱曲。这首合唱曲以其旋律的通畅优美、曲调与歌词结合的贴切，以及合唱效果的清晰丰满，至今还不失为一首优秀的青少年合唱曲。

"五四"运动后，以萧友梅、吴梦非、邱望湘、沈秉廉为代表的一些作曲家，又为中小学校的音乐课创作了不少各种不同形式的合唱曲。如萧友梅的《晚歌》(三部合唱)、《柏树林回旋歌》(三部合唱)、《迎冬舞》(二部合唱)等等。这些作品的音乐风格和艺术水平大体接近于李叔同的《春游》。当时除了在一般中小学音乐课内有一些合唱的训练外，在基督教会所办的学校和教堂的唱诗班中，对合唱的训练更为重视。他们除了经常在"礼拜"中唱"圣诗"外，在宗教的节日期间还演唱欧洲著名的宗教"康塔塔"、"清唱剧"或"弥撒曲"。这些外国的大型宗教合唱音乐也对当时中国作曲家进行合唱音乐的创作有一定的影响。如在赵元任为愤怒声讨北洋军阀政府制造"三·一八惨案"残酷屠杀爱国群众和沉痛哀悼这些无辜的牺牲者所创作的混声四部合唱《呜呼，三月一十八里》中，就可以明显看出这种影响的痕迹。此外，像萧友梅创作的合唱曲《春江花月夜》，尽管其题材内容叙述的是中国的现实生活、中国的民族情调，但作品的合唱风格(包括有关创作技法的运用)也没有能摆脱这种影响。

赵元任的《海韵》(徐志摩词)是这阶段最重要的一首大型声乐作品。作曲家在这部作品中参照欧洲18世纪叙事性大型合唱曲的结构特点，运用多种合唱形式(如混声四部合唱、男声四部合唱、女声合唱，以及领唱加合唱等)、独唱、钢琴伴奏和间奏，将这首多段的叙事长诗给予确切生动的音乐刻画。这部作品的音乐不仅写得优美动听、形象鲜明，而且在旋律写作及多声配置上已开始表现出对中国民族风格的追求。特别对多种合唱织体的写作，表明赵元任深谙合唱写作技术，并很善于发挥各种不同声部配置的人声效果。这首合唱在当时就得到音乐界及广大音乐爱好者的高度评价，就是在今天，它仍不失为一首优秀的中国合唱音乐的经典名曲。

经过这二十多年的摸索、开拓，中国的多声合唱音乐从无到有

地发展了起来,产生了像《春游》、《海韵》这样一些经过时代考验的优秀作品。但是从总的讲,合唱艺术在中国的发展还处于初创的阶段,合唱活动在人民音乐生活中还局限于较小的范围。

二

进入30年代后，随着上海国立音乐专科学校等专业音乐院校的建立,以及黄自、马思聪、周淑安、吴伯超、冼星海等新一代音乐家的相继登上乐坛,标志着中国音乐事业的发展已跨入了一个新的阶段。同时,随着左翼文化运动的开展和“九一八事变”、“一·二八事变”的爆发,救亡抗日的群众歌咏活动也得到了迅速的发展。从这时开始,中国的合唱音乐基本上沿着专业音乐教育的发展和群众歌咏活动的开展同时向前并进。中国合唱音乐创作的发展,也主要为了满足这两方面群众的不同需要。

以抗日救亡为主要题材内容，以群众歌咏活动为主要对象的、比较大众化的合唱音乐是当时影响最大的一类作品。如陈洪的《上前线》,冼星海的《救国军歌》、《到敌人后方去》、《在太行山上》,张曙的《洪波曲》,向偶的《红缨枪》,舒模的《军民合作》,沙梅的《打回东北去》等,都属于这一类。这类合唱曲大多形式简短、节奏明快、旋律爽朗,并且以二部合唱形式为主,以便于在广大群众中广泛传唱。这类合唱音乐中也有一些作品是合唱配置比较丰富、形式结构比较复杂、更适合于有一定合唱训练的歌咏团演唱的。其中以黄自的混声四部合唱《抗敌歌》和《旗正飘飘》创作最早、影响最大。后来像夏之秋的《歌八百壮士》、贺绿汀的《游击队歌》、江定仙的《为了祖国的缘故》、郑志声的《满江红》等作品的音乐风格,都可以看出黄自这两首作品的直接影响。这些合唱曲大多采取混声四部合唱的形式,并喜

欢运用“对位化和声”的声部配置同“柱式和弦”的声部配置行成鲜明的对比。这些合唱曲尽管不易在广大群众中流传,但它们都以其充沛的爱国热情和生动的艺术效果而受到群众的喜爱。

30—40年代期间，还产生了一些题材内容广泛、形式风格多样、艺术性更突出的合唱曲。如江定仙的女声三部合唱《春晚》,李惟宁的混声四部合唱《玉门出塞》、《夜思》和女声二部合唱《渔父词》,冼星海的男声二部合唱《茫茫的西伯利亚》、混声四部合唱《拉犁歌》,贺绿汀的混声四部合唱《一九四二年序曲》,费克的混声四部合唱《哀金城江》,谢功成的混声四部合唱《嘉陵江水不停地流》等。这些作品大多着力于运用合唱的手段对各种不同意境进行形象刻画，在创作技法上更突出“对位化和声”的声部处理和作品和声音响整体化同声部进行性格化的巧妙结合。李惟宁的合唱作品更偏重以合唱来抒情写意，并且他与黄自一样较早重视对音乐民族化的探索，对作曲技术的处理很精致又富于新意。冼星海在有关论文中曾对李惟宁的创作给予相当高的评价。

无伴奏合唱在欧洲曾盛行于16—17世纪，并且大多用于宗教题材。20世纪以来也有些作曲家(如匈牙利的柯达伊等)运用民间题材取得引人注目的成就。在中国最先尝试运用这种艺术形式所写的作品是黄自的男声四部合唱的《目莲救母》。这是黄自从美国留学回国后所创作的第一部作品,他选取了中国民间传说的题材,以地道的民族音调作为作品的主要曲调。说明作曲家在国外虽然掌握了丰富的现代西方作曲技法,但一回到祖国的怀抱,他就有意识创造性地运用外国的经验进行了多声音乐民族化的探索,以发展具有中国特色的新音乐。此后,也有不少作曲家对无伴奏合唱的写作表示兴趣,其中较突出的作品有:贺绿汀的《垦春泥》、何士德的《渡长江》、冼星海的《满洲囚徒进行曲》、费克的《疲劳的憧憬》等。

随着合唱活动的普遍开展和合唱水平的不断提高,促进了大型声乐体裁创作在这阶段有了明显的进展。最先引人注目的作品是1932年黄自成功地创作了我国历史上第一部清唱剧《长恨歌》(韦翰章作词)。这部作品的直接创作动机是为了当时国立音专开设的合唱课需要一些中国的曲目作为教材。也许正由于这个原因,黄自当时只写了原定十个乐章中的七个乐章,直到他六年后逝世为止,还有三个乐章他一直没有动笔去写,而正是在已写的七个乐章中,合唱所占的分量很重。其中有四个乐章全部是用合唱来表现的,即第一乐章《仙乐风飘处处闻》,以混声四部合唱来表现宫廷内歌舞升平的欢乐景象;第三乐章《渔阳鼙鼓动地来》,以男声四部合唱表现边关叛军势如破竹直迫长安的情景;第五乐章《六军不发无奈何》,又是一曲男声四部合唱,表现士兵们被迫背井离乡、远赴川蜀途中的痛苦和愤怒;第八乐章《山在虚无缥缈间》,以复调性的、鲜明民族特色的女声三部合唱,勾画出一幅清雅、轻柔的超凡仙境。此外,在第二乐章《七月七日长生殿》和第十乐章《此恨绵绵无绝期》中又分别运用了合唱的伴唱,作为场景、情绪的烘托。黄自对所有这些合唱章节的音乐,都写得非常生动、精致,又富有效果,充分表现了他的高超的合唱写作技巧。黄自的合唱作品及其中所体现的合唱写作的经验,曾给后人以极深的影响。

关于大型声乐体裁创作的另一个重大突破,是1939年冼星海成功地创作了我国第一部具有宏伟气魄的史诗性的《黄河大合唱》(光未然作词)。冼星海在这部作品中创造性地吸取了欧洲18世纪多乐章"康塔塔"(Cantata)的传统形式和经验,并将它们同中国民族音乐的素材、形式,及中国抗日歌曲群众化的音调相结合,为具有中国特色的、富于时代精神的大型声乐套曲的发展奠定了新的基础。从此以后,"康塔塔"(一度大多称之为称之为"大合唱")这种体裁已

成为中国音乐家和中国音乐听众所热爱的一种艺术形式，并给许多作曲家写作这类作品以重大的推动。这部作品共八个乐章，其中第一乐章《黄河船夫曲》、第四乐章《黄水谣》、第七乐章《保卫黄河》、第八乐章《怒吼吧，黄河》都是以合唱来表现的乐章；第五乐章《河边对口唱》及第六乐章《黄河怨》中也有合唱的段落及合唱伴唱。《黄河大合唱》冼星海先后共写了两稿，第一稿是根据抗日战争时期的民间音乐与群众歌曲的音调作为主要素材和在延安的具体条件所创作的，在合唱的写作上比较朴实，受到一定客观的局限；第二稿是1941年在苏联的修改稿，冼星海在不改变原作的艺术构思和基本曲调的前提下，对合唱的配置进行了很大的充实，并加上了大型管弦乐队的伴奏。这部作品的音乐以其饱满的革命热情、摄人心魄的艺术感染力，盛誉中外。在《保卫黄河》中以典型的中国式曲调，运用严格八度模仿的“卡农”(Canon)手法来构思全曲，以及在《怒吼吧，黄河》中以自由对位手法所写的极其动人的“赋格段”，都充分表现出冼星海卓越的复调技巧和惊人的艺术创新精神。像这样成功地运用欧洲的复调技法与中国民族音调、中国民族神韵相结合的例子，在过去中国作曲家的创作中还不多见。

40年代后，以清唱剧形式来写的作品不多，只有陈田鹤的《河梁话别》(卢前作词)有一定的影响，而以多乐章“康塔塔”形式来写的作品则相当多。其中以马思聪所写的《民主》、《祖国》、《春天》三部大合唱最引人注目。《民主大合唱》创作于1946年马思聪在贵阳工作期间，由端木蕻良作词；《祖国大合唱》和《春天大合唱》创作与1947—1948年马思聪在广东省立艺术专科学校任职期间，其创作的直接动机也是为了给学校合唱课提供教材需要，均由金帆作词。这三部大合唱的题材内容都密切联系当时的现实政治斗争。《民主大合唱》着重表达当时国统区群众和作者自己对法西斯专政的愤怒，

《祖国大合唱》和《春天大合唱》则更多反映了人们对民主、自由新中国的强烈向往。这三部作品的音乐语言大多取我国民间音乐与群众歌曲音调作为主要素材。尤其在《民主大合唱》及《祖国大合唱》中马思聪有意识吸取富于特色的西北民间调式来进行创作，在当时来讲是颇有创新意义的。这三部作品的艺术结构，基本上沿袭欧洲多乐章"康塔塔"和我国冼星海《黄河大合唱》的传统，但马思聪没有简单套用前人的经验和模式，而是注入一种交响性的思维，使多个乐章具有更大的概括性，全曲的结构也更严密紧凑。这几部大合唱都只有四至五个乐章，取消了独白朗诵的穿插，各乐章间在音乐上既有明显的对比，又在音调、调性等方面注意内在统一的逻辑关系。由于这三部作品具体歌词内容的不同，它们的音乐风格仍各具自己独特的性格。《民主大合唱》饱含悲愤的激情，《祖国大合唱》自始至终贯穿宽广、明亮而清新的气息，《春天大合唱》则色调鲜明、对比强烈、充满活力。不足的是有些篇章中作曲家对歌词与曲调的声韵结合照顾得不够，有些篇章声乐部分的旋律进行过于器乐化。

综上所述可以看出，经过30—40年代的努力，中国合唱音乐创作已在题材、内容、形式、风格的多样性上取得了全面迅速的新进展，合唱写法的技术水平也比30年代以前有了明显的提高。这一切都为新中国建立后的合唱音乐发展，积累了丰富的经验和奠定了深厚的基础。

三

在民主革命时期，由于城乡群众歌咏活动及院校学生业余歌咏活动是人民音乐生活的最普遍的形式，合唱音乐在我国各类音乐创作中仍占相当重要的地位。但是，这些基本建立在群众自娱的、业余

歌咏活动基础上的合唱音乐，必然大多带有通俗、简朴的特征。新中国建立后，随着整个社会主义文化、音乐事业的建设，特别是大量专业演唱人才、创作人才和合唱指挥的培养，以及相当数量专业合唱团、队的建立，为我国现代合唱艺术的进一步提高和发展，创造了不可忽视的物质条件。

群众歌咏活动在新中国建立后相当长的一段时间内仍被视做群众音乐生活的最主要的方式受到各方面的关心和支持。因此，在1949年后创作的相当一部分群众歌曲和80年代以来所传唱的各类通俗歌曲中是带有简单的“合唱副歌”（一般大多用二部合唱）的形式。例如王莘的《歌唱祖国》、刘炽的《我的祖国》、李劫夫的《我们走在大路上》、瞿希贤的《全世界无产者联合起来》等。有些歌曲则基本上是以合唱形式来写的，如丁平的《英雄的汽车司机员》、朱践耳的《接过雷锋的枪》、秦咏诚的《毛主席走遍祖国大地》等。同时，在这四十年来大量少儿歌曲中也有相当一部分是带有“合唱副歌”，或是以二部、三部合唱形式来写的，如张文纲的《我们的田野》、刘炽的《让我们荡起双桨》、寄明的《我们是共产主义接班人》、傅庚辰的《红星歌》、吴大明的《春雨濛濛地下》、王玉田的《白帆》等。这些现象说明，在社会主义的条件下，自娱性群众歌咏仍然是人民音乐生活中一种重要方式；尤其对广大青少年群众来讲，通过优秀的合唱曲的演唱更是有助于提高他们的音乐审美情趣的重要途径。

但是，随着以后整个社会主义经济、文化的迅速发展，特别是专业音乐团体演出的日益频繁，广大群众的音乐生活也从单纯是自娱方式日渐多样化了。为了满足音乐听众对合唱艺术日益提高的审美要求，为了适应专业音乐团体合唱训练和演出的需要，作为主要提供音乐表演和提供听众欣赏的、艺术性较突出的合唱作品，已逐渐在我国现代合唱音乐发展中占主要的地位。五十年来这些合唱音乐

作品的数量相当多,但真正有影响的代表作则不很多,大致可分为以下几种类型。

(一)反映人民现实生活题材的,接近于群众歌曲风格的单章性合唱作品

这类作品的艺术结构比一般的群众歌曲要庞大、复杂,大多采用混声四部合唱、或带领唱和其他多种合唱的形式。对多声写作来讲,这类合唱作品不仅运用"柱式和弦"进行的技法,还常常适当运用复调性的技法。

最先引人注目的一首代表作是刘行的《在毛泽东的旗帜下胜利前进》(赵戈枫作词)。这首作品第一段为齐唱和领唱、第二段为对位式自由结合的男女声二部合唱,最后以一段混声四部合唱作结束。整个作品带有明显的进行曲风格和浓郁的民族风味,着重表现了中国人民群众在取得民主革命胜利时无比自豪和欢欣的心情(第一、二段),以及决心在党的指引下朝着新的宏伟目标胜利前进(第三段)。罗宗贤、时乐濛合作的混声合唱《英雄们战胜了大渡河》(魏风词)也是新中国建立初期一首颇有影响的合唱曲。作品主要表现在和平解放西藏过程中人民解放军那种不怕一切艰难险阻的英雄气概和革命精神。尤其是作品的第二部分,曲作者以川江号子的音调作为基本素材,以船工号子"一领众合"的音乐结构,恰当地运用此起彼伏相互呼应的对位式合唱,生动地刻画了一幅紧张渡河的热烈场面。整个作品的音乐既充满了坚毅雄伟的战士气质,又洋溢着质朴浓郁的生活气息。

50年代中期郑律成写的混声合唱《江上的歌》(放平词),也是以川江号子作为基本素材的作品。但是,曲作者没有用合唱的形式去再现民间号子、去描绘船工劳动的形象,而主要以这些来自民间的、悠扬而富于意境的音调和劳动呼声,来抒发劳动人民对生活充满信

心的开阔胸怀。著名合唱指挥严良堃曾指出:“这种运用合唱的形式、写意的方法,描述新中国人的精神面貌的音乐作品,在当时是少有的,非常大胆的创新。”(引自《郑律成歌曲选》的“序”)。陈田鹤写的混声合唱《森林啊,绿色的海洋》(金帆词),是词曲作者深入东北林区建设工地后所触发的对社会主义建设充满喜悦和希望的心灵流露。在这首作品中曲作者完全摒弃了以音乐做任何状物的描绘,自始至终以明朗深情的笔调去抒发这一祖国新貌在人们内心所激起的层层情潮。这首合唱曲旋律优美流畅,结构严谨完整,多声写作技法熟练自然,合唱配置丰富而有效,充分表现了曲作者技术水平的精到成熟,也可以从中看出曲作者出色地继承了黄自的合唱风格。

除了上述作品外,1949年后三十年间还有刘炽的《祖国颂》(乔羽词),刘敦南的《密林深处的歌声》(王森词),沈亚威的《毛主席,我们心中的红太阳》(乔羽词),周巍峙作曲、罗忠镕改编的《十里长街送总理》(乔羽、陈泽人词)等,也都是当时值得注意的合唱作品。

80年代以来,由于种种原因,群众性的歌咏活动和专业的合唱事业曾一度面临一定的困境。此类合唱曲的创作数量有明显的减少,这些合唱音乐作品获得演出、广播、出版的机会更是困难重重。但是,十多年来,经过作曲家及有关方面的努力,仍产生了一些值得重视的新作。如李遇秋的《八一军旗高高飘扬》(石祥词),是这阶段较好地表现我国人民解放军英雄形象和部队气质的一首合唱曲;施光南的《在希望的田野上》(晓光词),是一首生动表现新时代中国青年朝气蓬勃投身“四化”建设的、富于民族特色和生活气息的合唱曲;瞿希贤的《当代中国之歌》(李幼容词),陆在易的《雨后彩虹》(于之祠)和王世光的《长江之歌》(胡宏伟词),则是三首以不同方式来表现新时代中国青年对生活充满希望和激情的、具有丰富和声色彩变化的合唱作品。从这些合唱新作中也反映了我国合唱音乐在创作

水平上有了明显的提高。

(二)以民族音调为基础或素材,反映人民生活和风俗题材的合唱曲或改编性合唱曲

这类合唱曲的题材内容比上一类合唱要宽广多样,因而音乐艺术处理也有很大的灵活性,是我国作曲家探索具有中国特色的合唱音乐的理想实验室。这类合唱曲也因其旋律的优美、色彩的丰富,和民族风格、生活气息的浓郁而受到广大听众喜爱。

在50年代前期,就出现了一批引人注目的作品。其中以程云根据苗族民歌改编的无伴奏合唱《炉边合唱毛主席》、麦丁根据撒尼族民歌改编的混声合唱《远方的客人请你留下来》、罗忠镕根据彝族民歌改编的混声合唱《阿细跳月》、瞿希贤根据东蒙民歌改编的无伴奏合唱《牧歌》,以及李佺民根据布依族民歌改编的混声合唱《毛主席派来了访问团》等作品较为突出。这时期许多作曲家大多为富于地方特色的各少数民族民歌或民间歌舞所吸引,以这些来自民间的音调为素材进行合唱改编。在这些作品中运用"对位化和声"进行合唱配置较突出,注重不同声部的多层次结合,注重原有民间调式的风格,而较少运用转调和变化音和弦。因而这些作品都以其旋律的优美动人、风格的清新质朴而给人们留下深刻的印象。特别是瞿希贤的《牧歌》,已成为中国现代合唱音乐文献中受到国内外音乐听众一致喜爱的保留曲目。

同时,音乐界又提出了发展汉族地区方言合唱的要求,特别对陕北地区的民间歌唱首先发生浓厚的兴趣。1953年在当时的中央歌舞团内成立了一个"陕北民歌合唱队",专门学习和演唱陕北方言的民间合唱。由这个合唱队的指挥王方亮所创编的陕北民歌合唱《信天游》、《三十里铺》、《蓝花花》、《红军哥哥回来了》等作品,像一股清泉那样给当时的音乐听众留下难忘的印象。至50年代后半,以李焕

之、李群为主，又将这种民歌合唱的形式扩及更大的范围，先后创编了《生产忙》（李焕之改编）、《八月桂花遍地开》（李焕之改编）、《茉莉花》（李群改编）、《茶山情歌》（李焕之改编）等。在李焕之、李群的这些实验中，不十分强调必须以不同地方的方言来演唱，这可能也是为了适应保持经常性的巡回演出所决定的。为了突出这些民歌合唱的地方特色和多声部人声结合的美，许多作曲家往往喜欢采取无伴奏合唱的形式，或以小型民族乐队伴奏的形式来配置。七八十年代以来，这类民歌合唱的创作和演出有明显的减少，比较引人注目的作品只有瞿希贤根据河北民歌改编的无伴奏合唱《小白菜》和根据赫哲族民歌改编的领唱及混声合唱《乌苏里江》等。

50年代中期在民歌合唱发展的同时，一些作曲家以古代歌曲作为素材、以现代创作技法改编为合唱曲发生了兴趣。最先引人注目的作品是：王震亚根据古曲改编的混声合唱《阳关三叠》（钢琴伴奏）和李焕之根据古琴曲改编的古琴弦歌合唱《苏武》（民族乐队伴奏）。两首作品都以严谨的手法力图表现我国古曲所蕴含的民族风韵，但前者以其优美、淡雅、深情见长，后者则以其古朴、淳厚、雄伟见长。这类合唱曲的数量比民歌合唱要少，主要是它们要求曲作者既对我国古代文化、音乐有相当深厚的修养，又对现代创作技法有较扎实的功底才能做好。近十多年来，在这个领域继续做出新的努力的主要是李焕之，如他根据唐代传谱改编的男声合唱《秦王破阵乐》、根据琴歌改编的女声合唱《子夜吴歌》（李白诗）等。

应该指出，从具有悠久历史的我国传统音乐遗产和浩如烟海的我国各民族民间音乐讲，新中国建立五十年来我国作曲家对民歌合唱（包括地方方言合唱在内）及古曲合唱的“实验”还仅仅是做了一个有意义的开端；从这些初步的探索中可以预示：这是一个具有广阔前景和深远影响的创作领域，值得音乐界及一切有关部门给予足

够的重视和扶持。

（三）大型合唱套曲体裁

这是新中国成立后五十年来各类合唱音乐中最重要的一个领域。中国这类大型声乐体裁主要是从30年代以来许多作曲家借鉴欧洲从17世纪以来已得到充分发展的清唱剧（Oratorio）及康塔塔（Cantata）这两种不同风格的大型声乐体裁。前者主要是带有一定情节性、甚至戏剧性的声乐套曲（如黄自的《长恨歌》、陈田鹤的《河梁话别》等）；后者主要是偏重于史诗性，颂歌性的声乐套曲（如冼星海的《黄河大合唱》、马思聪的《祖国大合唱》等）。在民主革命时期的群众歌咏活动也出现一些形式较自由的、组曲性的大型声乐套曲（如刘雪庵创编的《流亡三部曲》、安波等人创作的民歌联唱《七月里在边区》、沈亚威等人创作的《淮海战役组歌》等）。建国后中国的大型合唱套曲作品基本上是沿袭民主革命时期所奠定的这些传统进行创作的。经作曲家的努力曾创作了相当数量的各种类型的大型合唱套曲，其中以张文纲的《飞虎山大合唱》（管桦词），马思聪的《淮河大合唱》（金帆词），郑镇玉的大合唱《长白山之歌》，朱践耳的大合唱《英雄的诗篇》（毛泽东诗词），时乐濛的《祖国万岁》（魏风词），肖白、王强等的《幸福河大合唱》（肖白词），贺绿汀的《十三陵水库大合唱》（王亚凡等词），谢功成的大合唱《长江抒情诗》（放平词），张敦智的《金湖大合唱》（张敦智词），晨耕、生茂、唐河、李遇秋的长征组歌《红军不怕远征难》（肖华词），以及田丰的交响合唱《大凉山之歌》等影响较大。

这些作品的题材内容除了跟这阶段大多数其他声乐创作一样以面向现实生活、反映广大群众在社会主义建设中的忘我热情外，还有一部分主要是反映革命斗争历史中人民对祖国、对党的深厚感情。这样的题材决定了大多数作品是以概括性的艺术构思，以史诗

性的艺术风格，以多种形式的合唱和独唱、重唱组成的多乐章的套曲，从这里可以看出赵元任的《海韵》、黄自的《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》、马思聪的《祖国大合唱》，以及苏联现代合唱艺术（如肖斯塔科维奇的《森林之歌》、普罗科菲耶夫的《亚历山大·聂夫斯基大合唱》等），对当时我国作曲家创造这类作品的巨大影响。另外，从结构上讲，有的作品像《黄河大合唱》那样还插入独白朗诵，把众多乐章串联成一个整体；有的则像马思聪的《祖国大合唱》那样，不用乐章间的独白朗诵作串连，乐章数目也较少，接近于一般交响套曲的结构。

张文纲的《飞虎山大合唱》完成于1951年，首演后开始曾引起音乐界的一致好评。这部作品反映在"抗美援朝"的飞虎山战斗中，朝鲜人民冒着枪林弹雨为中国人民志愿军送水送饭的动人事迹，歌颂了在这场战争中中朝人民的深厚情谊和国际主义精神。全曲由"中间不停顿"的五个部分所组成，作品一开始就进入紧张的实质性的描述。中间还插入一段一个带着婴孩的朝鲜妇女为了坚持要在战火中上山送饭而把自己的孩子藏入山洞，以及失而复得的戏剧性情节。全曲最后部分是一首颂歌性的音乐。因此，这是一部接近于清唱剧风格的大型合唱曲。作者以富于个性的音调、熟练而简洁的技法，既歌颂了中朝人民英勇顽强的革命情神，又突出了人与人之间的感情和人性，使全曲的音乐形象自始至终具有很强的艺术感染力和感情色彩。尤其以合唱的音乐处理来讲，在当时相当突出。但是，这部作品在演出后曾受到一些人的不公正指责，认为"太过人情味"了，"表现不真实"等等。这些指责使这部作品在相当一段时间内丧失了在人民音乐生活中的应有地位和影响，也挫伤了曲作者的创作积极性。

于1956年8月"全国音乐周"中首演的瞿希贤的《红军根据地大合唱》，是当时受到一致好评的一部大型合唱的代表作。全曲通过

七个乐章(一、混声合唱“革命的风暴”二、女声独唱、重唱及合唱“送郎当红军”,三、重声齐唱、合唱“儿童团放哨歌”,四、男低音独唱、男声齐唱、合唱“长征的队伍去了”,五、男高音独唱、混声四部无伴奏合唱 “怀念毛主席”,六、混声合唱“红军回来了”,七、混声合唱“亲爱的党,光荣的党”)多侧面地反映在“第二次国内革命战争时期”红军根据地的斗争生活以及红军长征后人民对革命的忠诚和对红军的深情。这首作品的音乐以其气势雄伟、形象生动、技法洗练、结构严谨见长。曲作者对各乐章之间音乐性格的对比与统一的关系也处理得较好,各种多声合唱组合的处理也较成功。

晨耕等人的长征组歌《红军不怕远征难》是为纪念红军长征三十周年而创作的大型合唱套曲,于1965年8月1日首演于北京。这部作品的歌词是取自长征参加者肖华将军以亲身感受所写的一部长篇组诗。原作共分十二首,这些诗篇词意清新、形象鲜明、格律严整,字字饱含深情,声声铿锵有力,是一部难得的史诗性佳作。曲作者选取了其中的十首,写就了“告别”、“突破封锁线”、“遵义会议放光辉”、“四渡赤水出奇兵”、“飞越大渡河”、“过雪山草地”、“到吴起镇”、“祝捷”、“报喜”、“大会师”十个乐章,对这一震撼中外的伟大历史斗争做了全面概括的反映。作品的音乐除了按照歌词内容要求创造了众多鲜明生动的形象和按照大型合唱套曲的要求安排了各种不同的合唱组合、插入不同声部的独唱领唱及重唱外,曲作者还有意识汲取与长征有联系的、具有丰富地方特色民间音调作为各乐章主题的音调基础,个别乐章在演唱及伴奏中还吸收了民间传统的表演特点。在创作技法及演唱要求上曲作者也力求做到“雅俗共赏、深入浅出”。因而这首作品首演后,立即在广大音乐听众中得到极大的反响,成为新中国建立后努力体现“革命化、民族化、群众化”方针的突出的合唱音乐代表作。

“文革”期间颇有影响的交响音乐《沙家浜》,实际上是一部由同名京剧加以移植改编的清唱剧。这部作品的初稿完成于“文革”前的1965年,当初也没有冠以“交响音乐”这个称呼,而是称之为“交响合唱”,曲作者主要是中央乐团的作曲家罗忠镕以及该团乐队队员杨牧云、邓中安、谈炯明。当时他们写这部作品的目的是继续他们在1959年利用京剧音乐创作交响诗《穆桂英挂帅》的探索的进一步发展。因此,从利用我国戏曲音乐遗产作多声创作及发展具有我国民族特色的各种大型音乐创作体裁的探索上讲,这部作品审慎地将原来的同名京剧音乐做了进一步的艺术增色。作为一部大型合唱套曲,曲作者对原作(即现代京剧《沙家浜》)的素材的剪裁,对各种声乐演唱形式(即不同声部的独唱和重唱、女声合唱、男声合唱、混声合唱等)的有机搭配,都经过精心的构思和选择。从而使全曲九个乐章的音乐,既在风格上保持前后一贯的统一性,又在音乐形象的塑造上突出彼此之间鲜明对比的丰富性,自始至终脉络分明,结构严密,层次跌宕,井然有序。特别对合唱的配置及对乐队的配器等艺术处理有其独到之处。例如其第一乐章“序曲”的合唱、第五乐章“坚持”中的唱段“要像那泰山顶上一青松”,以及第九乐章“胜利”的合唱都写得有声有色。当然,这部作品也跟同名京剧以及其他所谓“样板戏”一样,对情节的展开、人物形象的塑造等方面又不同程度地存在极“左”思潮给文艺创作所留下的所谓“三突出”理论的恶劣影响。

1970年后,“文革”的政治形势有所改变,文艺创作和演出也开始在“四人帮”极“左”路线的严密控制下逐步得到一定的恢复。以中央乐团为主率先创作和演出了一些以毛泽东诗词为题材的大型合唱,如郑律成的《长征路上》、田丰的大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》等。其实,为毛泽东诗词谱曲早在1958年后就已开始,最初大多采取独唱的形式,60年代后就有采取合唱形式来谱曲的,如朱践耳

的交响合唱曲《英雄的诗篇》(共五个乐章,即:一、《六盘山》,二、《井冈山》,三、《大柏地》,四、《十六字令三首》,五、《长征》),彦克、吕远的男高音领唱与混声合唱《七律·长征》和沈亚威的混声合唱《七律·人民解放军占领南京》等。在“文革”后期这类创作重新为人们所重视是很自然的。在当时的政治条件下,选取毛泽东的诗词来谱写作品,不管对谁都是无可指责的。

郑律成也是从1958年就开始了为毛泽东诗词谱曲的艺术实践。在“文革”期间,他对自己所写过的此类作品重新进行了艺术加工,从中挑选了五首与长征有联系的作品编成一组合唱套曲,题名为《长征路上》。这部作品共分五个乐章,均为混声合唱,即一、《七律·长征》,二、《忆秦娥·娄山关》,三、《十六字令三首》,四、《清平乐·六盘山》,五、《念奴娇·昆仑》。郑律成在当时就是通过创作这些作品,借以表达他对革命的忠诚以及对“四人帮”的倒行逆施的无言抗议。这些合唱的音乐大多气势雄伟、声情并茂,并富于曲作者个人的朴实浑厚的性格特点。尤其是其中的《十六字令三首》及《忆秦娥·娄山关》,更显示郑律成的丰富艺术想象和对合唱音乐的熟练技巧。可是,这些作品由于当时受到“四人帮”及其一伙的压制,始终未能得到公开演出的机会。直到“四人帮”统治被推翻的1977年冬,在文艺界纪念郑律成逝世一周年的音乐会上,这部作品才得以与广大群众见面。

田丰所写的大会唱《为毛主席诗词谱曲五首》是当时受到一致肯定的、组曲性的大型合唱套曲。曲作者成功地以音乐将原诗词所蕴含的豪迈气概和深刻的抒情性给以准确的表达,还力求做到民族特色和时代精神的统一。这部作品在运用声乐与乐队的结合、独唱与合唱以及领唱与伴唱的结合等方面都处理得很光彩又有分寸感。特别是其中的《沁园春·雪》及《忆秦娥·娄山关》写得相当出色。

四

“文革”结束后，尽管由于商品经济的发展及娱乐性通俗音乐的迅速泛滥等各种原因，使艺术性合唱事业处于一度严峻的形势，但是，在“改革、开放”和“双百”方针的鼓舞和作曲家、歌唱家及指挥家的辛勤努力下，中国的合唱艺术仍然在创作、表演的质量上取得了新的进展，合唱音乐的风格也有新的变化，特别是有关领导部门及时采取了一些积极扶持的措施，如1982年秋及1986年春，在文化部、中国音协、总政文化部和北京市文化局的共同努力下，曾先后联合举办了两次规模宏大的“北京合唱节”；1986年冬，文化部和中国音协又组织了全国性的“合唱作品评奖”等。因此，在近十年来仍然涌现了不少大型合唱套曲的新作品，其中以李焕之的琴歌合唱《胡笳吟》([汉]蔡文姬词)、张敦智的合唱音诗《森林日记》(于之词)、朱践耳的无伴奏合唱套曲《绿油油的水乡》(陈克词)、王祖皆和张卓娅的《南方有这样一片森林》(向彤、贺东久词)、金湘的民族交响合唱《诗经五首》、田丰的合唱组曲《云南风情》(张东辉词)、陆在易的音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求》(廖代谦、任卫新词)、郭文景的交响合唱《蜀道难》([唐]李白词)，以及香港作曲家屈文中的合唱诗篇《黄山，奇美的山》(晏明词)和《李白诗组歌》、关迺中的《白石道人词意组曲》([宋]姜白石词)等较突出。这些作品不仅表现出在新时代中我国大型合唱音乐在题材内容上进一步丰富了，而且在作品艺术风格和艺术技巧上也比过去有了明显的创新和提高。这说明合唱音乐仍然是中国作曲家所熟悉、喜爱的一个创作领域。

田丰的合唱组曲《云南风情》是曲作者根据他1985年所写的音乐风俗片《她从音画中走来》的配乐摘选组成的。全曲共五个乐章，

即:一、《洱海渔歌》,二、《赶摆路上》,三、《摩梭葬礼》,四、《舂米谣》,五《火把节之夜》。作者有意识地通过这五个乐章将云南最主要的五个少数民族:白族、傣族、纳西族、景颇族、彝族的丰富多彩的民俗和民间音调很好地组织在一起,形成一幅反映我国西南少数民族地区地方特色和生活气息的巨幅音画。曲作者根据歌词内容的要求在选取民族音调和进行艺术处理上成功地突出了上述各个不同民族的典型性格和独特意境。如第一乐章《洱海渔歌》的音乐,既突出了苍山洱海富于诗意的沉静景色,又表现了白族姑娘那种温和内秀的性格。曲作者一开始就将女声领唱与和弦式的伴唱做多种调性和调式的混合、叠置以及对位式的相互呼应,整个给人一种充满诗意的美;第二乐章《赶摆路上》,则不仅把傣族青年"赶摆"时那种欢快的情景做了生动的描绘,又成功地刻画了傣族青年那种既文静又热情俏皮的性格;第三乐章《摩梭葬礼》则以其独特和富于色彩性的多声处理,加上民间哀泣的拖腔、诵经式的低声陪衬,生动地表现了地处滇北纳西地区摩梭人的古老风俗, 以及他们那种纯朴淳厚的民族性格。值得注意的是,像许多少数民族的民歌一样,这部作品的歌词也包含了大量的衬词,有时整个一段音乐全是唱的衬词,曲作者正是通过这些衬词的艺术处理巧妙生动地突出其不同的色彩、风格和性格的对比。曲作者还正确运用了乐队与声乐的色彩对比,大胆运用色彩性的多声配置、音色调配来加强某些特殊意境的刻画。尤其对不同民族的某些民族乐器(如象脚鼓、芒锣、巴乌、葫芦丝等)的运用,更增添了作品的独特、丰富的地方色彩。

屈文中的合唱诗篇《黄山,奇美的山》是80年代以来在香港、台湾等地颇受好评的一首大型合唱曲。这部作品完成于1983年,共分七段(即:《天都峰, 我多想伴着你》、《寻觅》、《走……寻……》、《云海》、《散花精舍远眺》、《雨》、《雨后黄山》),连续不停顿地演唱。全曲

以其曲调的优美深情，和声色彩的清新壮丽，合唱配置的色彩丰富，特别是形式结构的富于严密的逻辑性，给人们留下深刻的印象。

以古代题材创作大型合唱套曲也是80年代不少作曲家比较重视的一个方面。李焕之根据著名古代琴歌《胡笳十八拍》所编写的琴歌合唱套曲《胡笳吟》是较早引人注目的一部代表作，完成于1984年。曲作者根据有关的琴曲与琴歌的文献认真进行记谱、比较、分析，从中选出其第一、四、八、十一、十二、十五、十六、十八等九拍，以多种合唱的形式来代替原来的独唱，以钢琴伴奏来代替原来的琴箫助奏，以现代多声音乐的语言来代替原来基本上是单声的织体，将这九拍组合成一个相互连接的艺术整体。曲作者在充分尊重原来琴歌的传统风格基础上尽可能审慎地运用现代作曲技法给予必要的丰富及扩展，以达到透发出新意。这部作品虽然较之后来的同类作品显得在艺术处理上还不够大胆，但它对我国这类合唱音乐所产生的影响还是相当深远的。

金湘的民族交响组歌《诗经五首》，是继李焕之《胡笳吟》后的一部力作，完成于1986年4月。曲作者从我国古代光辉诗歌汇编《诗经》中选取了不同风格的诗篇五首作为这部套曲五个乐章的歌词，即：一、《天作》(周颂)，二、《十亩之间》(魏风)，三、《采薇》(小雅)，四、《葛生》(唐风)，五《良耜》(周颂)，所创作的一个大型民族乐队与各种声乐形成的、交响性的组合体。《诗经》原来是可以歌唱的，有些还配合以舞蹈(特别“颂”的一些篇章)。但是，现在除了文字性的歌词留下确切的记载外，其余都已被悠久的历史所淹没(过去有些所谓”诗经传谱”之类的资料，其确切性究竟如何还有待科学考证)。所以这里的音乐，实际上都是曲作者根据自己对我国古代诗歌的理解而重新加以创造的，也可以说是一种“古诗今唱”的艺术创造。曲作者以各具特色的深情的音乐语言，对这些歌词中所蕴含的我国古代

人民的思想、生活、感情、风格做了细致生动的刻画，加上在多声写作、合唱配置，以及音乐、节奏、配器等方面大胆借鉴现代的创作技法，使全曲的音乐透发出既古朴又新颖的动人光彩。

关迺中的《白石道人词意组曲》和郭文景的《蜀道难》是近几年引人注目的、以古代题材写作的、交响性的大型合唱套曲。这两部作品均完成于1987年春，前者是以选取宋代著名诗人、音乐家姜白石的词、琴曲和越九歌（即：一、《鬲溪梅令》，二、《古怨》，三、《越相侧商调》，四、《凄凉记》，五、《五鬲英调》），运用大型民族乐队与混声合唱相结合所写的声乐套曲；后者是以选取唐代著名诗人李白的同名长诗、运用大型管弦乐队与混声合唱（加上领唱）相结合所写的单章性交响合唱曲。这两部作品音乐的共同之处是，两位曲作者都把合唱作为一组由人声组成的、富于色彩性的"乐器"同整个乐队做交响性的组合；同时，两位曲作者都没有特别强调音乐部分旋律的优美如歌，而是致力于充分发挥其吟诵的气韵、人声的独特色彩，以及曲作者本人的强烈个性。这两部作品音乐的不同处在于：前者更突出了在我国古代词曲中所包含的高亢激越的神韵，而后者则通过充分发挥曲作者的想象，以超乎寻常的音响组合来表现原诗所蕴含的力拔千钧的气势。尤其是后者，在音乐语言上吸取了四川地方语调的韵味和川剧中高亢嘹亮的朗诵和吟唱，更增添了作品的动人光彩。

从上述情况，可以看出80年代来我国作曲家在创作各种大型合唱套曲时较少像过去那样采取具备统一情节构思、前后贯穿叙述的、正面歌颂的政治性题材，而对通过祖国自然风光、人民生活风俗，以及各种古代题材的不同的场面描绘来表现对祖国、人民的深情则比较感兴趣。因此，宏伟的、史诗性的"康塔塔"体裁，和戏剧性、情节性的"清唱剧"体裁用得少了，而抒情性的、组曲性的声乐套曲体裁用得比较普遍。题材上的趋向多样，形式结构上的自由，艺术构

思上的新颖,注重突现曲作者个人的个性,以及力求将新创作技法的运用同传统感情、精神、气韵的结合,已逐渐成为这阶段中国大型合唱曲的新的风格特点。这些新的特点是否还会发生变化,现在还难以断定,还有待随着时间的向前推移和社会生活、艺术思潮给予作曲家的影响进一步观察和研究。

综上所述,可以看出:

(一)近百年来随着我国整个新文化、教育事业的发展,中国的合唱音乐已在我国各类音乐创作中,以及在我国各阶层人民音乐生活中占有愈来愈重要的地位。大量事实证明,我国各阶层人民群众、特别是青少年学生对合唱艺术是喜爱的,我国作曲家对创作合唱音乐的才能和所做出的成绩是不可低估的。

(二)合唱音乐创作水平的不断提高,有赖于群众性歌咏活动(包括大、中、小学校的学生歌咏活动在内)的广泛开展,以及专业性合唱艺术事业的不断发展。这两者的关系是相互补充、相互促进的关系,单纯强调某一个方面,都将对整个合唱事业的发展产生不利的影响。但是,事实证明,群众性歌咏活动的开展是合唱事业发展的真正基础,专业性合唱事业的发展则是其核心、前导。这里也存在一种类似普及与提高的辩证关系。

(三)中国合唱艺术的产生和发展,一方面与西方音乐文化(特别是西方合唱音乐)的影响分不开,另一方面又与近百年中国人民的斗争实践,与整个中国新文化、教育事业的发展是分不开的。可以说中国的合唱音乐是西方音乐文化植根于中国土地上所开出的新花、结出的新果。尽管作为集体歌唱的一种艺术,在形式、手段,乃至一些基本创作技法上讲这两者有许多共同的特征,但是由于中国和西方彼此在语言、生活基础上的不同,决定了这两种合唱音乐在基

本内容和风格上存在着根本的差别。这也决定了中国合唱音乐的发展也遵循着不同于西方的道路向前发展的。从这个意义上也可以说，合唱音乐必然是具有很强的民族特征的一种音乐，是决不能离开自己的土地和人民的一种民族艺术。

（四）作为音乐与语言相结合的综合艺术品种之一的合唱艺术，必须面向社会、面向群众，必须考虑到它作为提供群众“自娱”演唱和“他娱”欣赏相结合的特点。因此，即使是专供演出用的、富于探索性的合唱音乐作品，要想使它保留其长久的艺术生命，也必须考虑到听众的审美需要和接受能力。关于这一点，大多数有实际经验的中国作曲家都是深有体会的，近百年中国合唱音乐发展的历史也证实了这一点，并预示其今后发展的正确方向。

对交响音乐创作如何更好地贴近群众、贴近生活的一些想法

（发表于《人民音乐》2006年第10期）

今年在全国音乐界隆重纪念反法西斯战争、抗日战争胜利六十周年的活动中，北京乐坛出现的两场音乐风格不同、创作倾向基本一致的交响音乐音乐会（即傅庚晨和叶小纲的交响音乐作品音乐会）给我一定的启发：为了同一个目标完全可以写出不同风格和体现不同艺术家个性的音乐作品。傅庚晨的交响音乐作品以作者过去所创作的声乐作品为基础，采取传统的调性音乐创作技法；叶小纲则直接以乐队的语言抒发他对现实的感受，基本采用调性音乐与无调性音乐相结合的创作技法。他们的共同的目标都是力图创造出贴近群众、贴近生活的，尽量能为音乐听众所接受的、比较“雅俗共赏”的中国交响音乐。可以说，这两部作品也是我国作曲界多年来在交响音乐创作“民族化”方面进行认真探索的新的典型。人们对这两场音乐会可能有不同的评价，但两位作曲家的努力无疑是有目共睹的。

回顾过去，中国交响音乐创作的真正起步大概是

20世纪的30年代左右，至今已有将近八十年了。尽管当时在西方交响音乐的创作已经经历了二百多年，而且已进入了相当多元化的发展阶段，但在中国，它还只能以18—19世纪欧洲古典主义和浪漫主义音乐作为自己起步的样板，一步步地向前摸索。不过值得注意的是，中国作曲家从这起步阶段就很清醒地想到要“面向现实、面向听众、朝着民族化的方向发展”做出自己的贡献。完全照搬西方，从一开始就行不通。所以，八十多年来，无论像黄自、江文也、冼星海、马思聪、贺绿汀、丁善德等老一辈作曲家的作品，还是当时中年的瞿维、李焕之、罗忠镕、朱践耳、陈培勋，以及当时的吴祖强、杜鸣心、施咏康、辛沪光、何占豪和陈钢、王西麟、施万春等青年作曲家，都不同程度地为了中国交响音乐这一“民族化”的方向付出了自己宝贵的心血。

20世纪80年代以来，在“改革开放”方针的影响下，中国交响音乐的发展逐步出现了一批以传统技法和调性音乐为主的作品和一批以大胆借鉴西方20世纪现代无调性技法为主的“新潮”式的作品同时并存的局面。这两种不同风格的交响音乐，共同为新的、多元化的中国交响音乐的发展作了更丰富多样的推进。尽管开始人们对这两种不同风格的交响音乐还存在分歧的认识，甚至还出现了一段理论性的争论。但是，中国的这两种不同风格的交响音乐，都以拥有各自的听众而逐渐为社会所接受。因为，人们发现这两种不同风格的音乐作品之间并不存在什么原则性的对立。以传统技法和调性音乐为主所创作的作品有它的长处，即大多旋律突出、和声变化丰富鲜明、配器色彩对比清晰。这类交响音乐也不缺乏力度、节奏、色彩等方面的鲜明对比，但总的比较注重在复杂多变中求得平衡和谐的美感，因而比较接近多数的音乐听众。而以现代音乐的理念和无调性技法为主的作品也有它的长处，即音色和节奏的对比非常丰富强

烈,作品音乐风格比较重视作者独特个性的创意,作品所表述的情感和塑造的意境复杂多变,而且比较讲究构建不同一般的新奇语境和内心冲动。因而,它所体现的情趣往往与习惯于传统音乐的听众还存在一定的距离。

如何使这两种不同风格的交响音乐获得更好的发展?大胆提出一些建议供参考:

第一,不可否认,无论中外,所有器乐创作都是在声乐创作的基础上逐步发展成熟的。在西方器乐创作的初期,这一情况是相当突出明显的。从15世纪开始,尤其是所谓"巴罗克"的17—18世纪,曾经历了许多摸索性的发展。当时,正值西方器乐创作的初创时期,他们常常运用以声乐旋律给予变奏的处理(大多用于键盘乐器)或卡农、赋格式的复调模仿来解决(除了键盘乐器外还用于早期的乐队创作,如亨德尔的《广板》、巴赫的《咏叹调》等)。也就是说,最初在西方器乐创作中也是带有相当明显的声乐创作的影响。真正使西方器乐创作摆脱声乐思维的束缚而不断走向成熟,还是在18—19世纪之交的"维也纳乐派"的海顿、莫扎特、贝多芬的创作中才体现了出来。他们将以短小动机作动力性展开的基础,作为器乐乐思展开的基本手段,为古典主义的室内重奏和交响乐的创作发展奠定了新的基础,从而真正启动了西方器乐创作的成熟发展。

在中国,实际上也遇到了类似这一情况。在20世纪30—40年代的不少器乐作品(如贺绿汀的《牧童短笛》、《晚会》、《森吉德玛》,马思聪的《思乡曲》、《牧歌》等)似乎大多没有真正脱离声乐创作的影响。尤其,在一些作曲家力图从民间音调为基础上探索"器乐的多声民族化"方面,这个问题似乎不能完全避免。在50—60年代的一些创作中就出现了类似的现象。例如在20世纪60年代所展开的"交响音乐创作讨论"就涉及这一问题。直到今天,我认为这个问题

还不能说已经完全不存在。一般说,我们在创作声乐作品方面是积累了非常丰富的经验,但如何将声乐的思维改变为器乐的思维、特别是乐队思维,可能是进一步提高这一类创作的一个关键。

我认为应该善于将方整性的声乐结构改变为以长短句的非方整性结构,或善于将乐节长的声乐性旋律分解成若干短小的、更富于节奏特色的动机或主题,再根据作品的整体构思将这些富于个性的动机或主题给予各种艺术性的扩展,是能否逐步改变这种器乐创作中残留较多声乐思维影响的关键。这不单纯是创作的技术问题,而是涉及创作思维和创作习惯的问题。用民间音调和声乐作品进行器乐性的改编,它可能在民族音调的多声化,或对配器的运用上是一种好的锻炼,但声乐性的旋律常常会成为对器乐思维成熟的一种束缚。特别当运用声乐性的旋律时,常常会有意无意地受歌词叙述的影响,将器乐思维变成了"用器乐的语言来诠释歌词"。这个问题曾经是1961—1963年首次"我国交响音乐创作讨论"的基本主题。当然,我不是说所有的器乐作品都不能带有歌唱性。过去在交响乐、室内乐作品中也有所谓"歌唱性的慢板乐章",它也能写得很动情。但它的出现仅仅是大型套曲中的一个乐章、一个片段,而决非是这部套曲的主体。此外,对这类创作如果以小品组曲的方式或许矛盾会少一些。如江文也的《故都素描》、马思聪的《山林之歌》、罗忠镕的《四川组曲》等。对一些运用大型曲式所写的作品,就有一个器乐性的创作处理问题。如刘铁山、茅沅的《彝族舞曲》、王义平的《貔貅舞曲》、李焕之的《春节序曲》、辛沪光的《嘎达梅林》、罗忠镕的《第一交响乐》、以及小提琴协奏曲《梁祝》等,作曲家们或者适当利用配器变奏的方式来进行乐思的展开,或适当变动原来应用的声乐主题给予音调的实质的展开和结构性的处理,以及将歌曲性的主调适当给予动机化的处理来解决。如《春节序曲》、《第一交响乐》、《嘎达梅林》、

《梁祝》协奏曲等。有的作品原有的曲调个性很强(如钢琴协奏曲《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》),作曲家也要善于在一些重点段落尽量摆脱过分声乐性的影响。有的作曲家虽然在主题的呈示时运用了原来民歌曲调作主题,但作曲家又在这个主题的基础上接上他个人给予发展的一连串新的旋律,并且还在乐思的展开中运用源于主题的短小动机来作为音乐展开的基础。如马思聪的《思乡曲》、罗忠镕的《第一交响曲》等。辛沪光的《嘎达梅林》是源于内蒙的同名民歌,但在作品的引子、主部、副部、展开部里,她都是从原民歌的旋律中分解或变化出新的动机或旋律来作为乐思扩展的基础,而直到再现部之后的“慢板插部”中,才全部呈现了原民歌的曲调。这次刘湲的一首作品,将冼星海的歌曲《在太行山上》干脆完整地放在最后乐章中出现,而在前面乐章都仅仅取其片段的音调(包括《酸枣刺》的音调)作为动机式的处理,我认为是比较好的。总之,如何使器乐创作突出其器乐性的特色,对利用声乐性旋律来创作交响音乐的一些音乐作品讲,是值得给予必要的关注的。

第二,对于较多借鉴西方现代无调性创作技法的“新潮式”的交响音乐创作讲,主要还是要坚定不移地关注更好地接近群众的问题(包括要接近乐器演奏者),努力创造出更多为群众喜欢的、“雅俗共赏”的乐队作品。因为,一部音乐作品的优劣归根结底必须由接受者来评定,行家可能有行家的标准。但是,作为对社会发生影响的艺术品的存在,作为能够经得住历史考验和社会承认的艺术创作,最终还是要由大多数听众来决定。尤其像交响音乐、歌剧等社会性较强的艺术品种,单靠少数行家的承认还是不够的。这个道理本来是很简单的,遗憾的是有一些理论家总是有意无意地抹杀这一点重要意义。他们总是将艺术家对复杂技法,对音色、节奏、结构的新奇等独特追求,看做是衡量一部音乐创作是否有不同一般的“个性”、是否

属于“上乘”的唯一标准,而对广大音乐听众置于不顾。其实这对中国交响音乐创作的繁荣发展是不利的,尤其对年轻的作曲者更可能成为一种误导。

现在，这个问题在我国的严肃音乐界（包括西方的严肃音乐界),这还是一个很现实的问题。有史以来一切伟大的艺术都是各个历史时期经受时代和群众考验的艺术精华,作为严肃音乐中的高度结晶的交响音乐更不能例外。一个真正负有历史使命的作曲家应该努力使自己的艺术创造“紧贴时代、贴近生活,尽量缩短与一般音乐听众的要求”,而不是越来越脱离群众,越来越走向孤僻、冷清,越来越将其社会影响让位于通俗音乐、甚至那些格调低下的娱乐性流行音乐。我这样说并非要贬低一切艺术的创新探索,但决不能将片面的追求创意的新奇独特、单纯追求技术的超群,看做为自己从事音乐创作的根本。

第三，今天为了繁荣发展具有中国特色的社会主义音乐艺术，我们进行艺术创新的根本目的是什么？我认为是为了更好地创造出符合“雅俗共赏”美学原则的、符合“为人民服务”这一崇高目标的艺术。要真正做到艺术上的“雅俗共赏”其实并不简单。历史上大多数优秀的艺术遗产,几乎都是“雅俗共赏”的。有人说艺术上的“雅”与“俗”是决然对立的、是无法“共赏”的。这个看法我觉得不符合中外文艺发展史的实际。希腊的雕塑《维纳斯》、意大利的油画《蒙娜丽莎》、中国的小说《红楼梦》等不朽的艺术精品,就是艺术上为世人所公认的、“雅俗共赏”的典型。中国昆曲发展的逐渐走向衰落、中国古琴艺术的越来越难以获得新的突破,其原因之一恐怕就是它们越来越陷于“雅”而越来越太脱离“俗”的结果。金庸的小说之所以不同于旧武侠小说并获得了各阶层千百万读者的欢迎,侯宝林的相声之所以为人们百听不厌,贝多芬、柴科夫斯基的交响音乐之所以被称为

世界交响音乐的不朽名篇,决不是因为它们的“俗而不雅”,决不是它们缺乏高度的创作技巧,恰恰相反,正是金庸、侯宝林、贝多芬、柴科夫斯基做到了在自己艺术创造中体现“雅俗共赏”的艺术原则。如果我们承认艺术应该是时代的结晶、它的最终接受者是人民群众,作为艺术创造者的作曲家就应该主动地去“贴近时代、贴近生活、“贴近群众”,而不是要求时代、生活、群众来贴近自己。时代、生活、群众是不会来贴近你的,只能期望她们的承认,否则就必将被她们所抛弃!

对香港中华音乐院的调查和研究

（发表于《中央音乐学院学报》2007年第三期）

一、引　言

香港回归祖国怀抱整整十年了，回想二十年前（1987年）我初次踏上这块商品繁多、经济发达、人丁兴旺的祖国“南方明珠”时，她还处在帝国主义的统辖之下。尽管我所见到的绝大多数均是与我同文同种的祖国同胞，尽管我在那里受到了许多朋友、同行、学生的盛情接待，生活习惯、行动自由。但是，在我的内心，还时时免不了蒙上一层身处国外的阴影。特别是见到那里“大陆移民”多数还未摆脱在从业和经济地位上的种种困境，而少数文化上层有意无意流露出那种莫名其妙的“政治优越感”，就感到分外痛切。经过中英双方各阶层友好人士的努力，这棵“东方明珠”终于顺应历史的发展回到了祖国的怀抱，并日益增添其亲切动人的异彩，有力地证明“一国两制、港人治港”方针的正确、普遍、深刻意义，更有力地证明香港本来就是祖国不可分割的一部分。认真研究她今日的光辉与昔

日与大陆政治、经济、文化早已存在着割不断的潜在联系，是当前认识香港文化建设和发展的一个亟待填补的空间。20世纪40年代末，以李凌等一批共产党人和进步音乐家在香港建立的“中华音乐院”，正是说明大陆音乐工作者对所谓“文化沙漠”的香港文化音乐建设给予迅速推进的一个突出典型。因当时革命形势的严峻，迫使无法顾及留存必要的原始书面档案资料，为该项研究留下相当大的困难，现在只能通过少数至今还健在的直接参与者的回忆，初步整理出如下简要的一份材料，希望能进一步取得有关同志的帮助，务使这项工作得以不断的完善，以提供给广大读者（特别是年轻的香港读者）全面深入了解、积极推进香港现代文化历史发展作为参考。

二、“中华音乐院”成立的背景和办学沿革

1946年，以蒋介石为首的国民党顽固派公然撕毁“双十协定”、开始大举武装进攻解放区和搜捕“国统区”的共产党员及进步骨干，全面破坏抗日战争以来所争得的第二次“国共合作”的局面，贸然挑起了气势汹汹的、大规模旨在彻底消灭国内革命的“战争”。在这严峻的时刻，在周恩来同志的统一布置下，为了保护“国统区”文化界的革命力量，开始有组织地将大量文化界的党的骨干、著名进步文化人士，分批撤往香港。此事在上海主要由“文委”冯乃超等同志负责，到香港后，这项工作又分别由中共南方局香港“群委（包括学联等组织）”和“文委”直接领导。具体负责他们的工作领导有：冯乃超（新中国建立前曾是“创造社”后期的主要成员，后历任“左翼作家联盟”、“左翼文化总同盟”书记，武汉军委会政治部第三厅中共特委书记，中共南方局文化工作委员会委员等；新中国建立后历任政务院文教委员会副秘书长、中央人事部副部长、中山大学党委书记等

职)、方方(新中国建立前曾在广州东江纵队、中共南方局从事革命工作,新中国建立后曾任中央民委主任)、乔冠华(新中国建立前曾任香港《华商报》、《大众生活》编委及重庆《新华日报》编辑,抗战胜利后随周恩来赴上海任中共代表团成员,1946 年任香港"新华分社"社长,新中国建立后在北京任新闻总署国际新闻局长、外交部副部长和部长等职)、夏衍(新中国建立前曾任"左联执行委员"、《救亡日报》主编、香港《华商报》创办人、重庆《新华日报》副刊主编、中共南方局委员,新中国建立后历任上海文化局长、中央文化部副部长、全国文联主席等职)、邵荃麟(新中国建立前曾任中共浙江省委书记、中共重庆局文委委员、中共南方局文委领导,新中国建立后历任中宣部副秘书长、中国作协党组书记、《人民文学》主编等职)等。由于当时"国统区"地下党大多是单线联系,到香港后先各自找自己的"线"接上关系,然后根据香港中共组织分别予以安排在那里的工作和生活(据陈良同志告知,当时中国共产党在香港是可以合法活动的进步党派,正像那里同时也允许国民党的组织存在,港英政府就根据政治形势的需要、随时调整如何灵活对待这两种政治势力的方针)。

总的讲,1946 年在党的安排下到香港的大批进步音乐工作者,曾在那里做了大量的工作,具体可归纳为:1. 通过各种社会活动广泛团结香港、新加坡、越南等地的音乐界人士;2. 通过办学的方式培养香港、新加坡、越南等地热诚为进步音乐运动的新干部;3. 通过歌咏演出、书谱报刊的出版,传播大陆解放区、国统区进步音乐创作。这些活动迅速在香港引起巨大的群众反响,并留下极其深远的影响。

"中华音乐院"(以下简称"音乐院")就是当时香港中共组织为接纳由大陆撤退到香港的进步音乐文化工作者暂时安身的一个点,同时也根据各人的能力和意愿,对外借这个"学校"名义和其他中共地下党所安排的各项文化工作,推动香港的群众文化工作和进步思

想工作。所以,在李凌同志的回忆中,对这些汇集到"音乐院"的同志均称之为"教师",实际上其中有些同志当时主要工作不在学院从事教学(或仅是短期兼课),而是在校外配合"学联"、"歌协"等群众组织开展群众歌咏、话剧、歌剧、歌舞的演出。另外,"音乐院"人员的"来或走"(包括其具体时间)也不完全取决于学校,而主要依据革命形势和革命工作的需要,由香港有关各级中共党组织决定的。

该校最初成立于1947年初,校址设在九龙高罗士打道一一二号四楼整个一层,并正式向港英政府备案。院长马思聪,副院长李凌、赵沨(对外均不公开);教务(后改名"院务")先后为叶素、严良堃、谢功成、张民权担任,校务先后为陈新生(据俞薇口述:他主要是从事出版等行政工作,在社会上人头很熟,他现在还健在、已九十多岁)、俞薇担任。最初设立作曲、声乐、器乐三个教学组,招生广告上提的学制是"本科四年"(未曾有正式的毕业生)。"本科生"一般按主科的程度分为甲、乙、丙三个班,星期天学生到学校上集体"共同课"(如视唱练耳、音乐欣赏和歌咏合唱、基础钢琴等)。"主科"(实质像以往音乐院校的"单科选课")上课的时间地点和费用由师生另行商定。另设一收费很低的"星期班",给一般音乐爱好者以集体上课方式补习一些基础知识和技能(如乐理、视唱练耳、音乐欣赏等)。由此可见,香港"中华音乐院"的教学体制,基本上遵循过去陶行知主张和提倡的"成人夜校"体制,而其专业设置和课程开设,又适当灵活吸取了大陆"国立音专"等音乐院校正规办学的经验和要求。目的是为了能适应香港当地还缺乏全部脱产学习的正规专业音乐教育机构的具体情况,尽快为香港音乐文化建设和发展培养急需的专门人才。因此,对学生收费的标准(主要指集体学习的共同课)很低,据李凌回忆每月二百港币,相当其他私立学校的十分之一,确属的情况还待查。对绝大多数教师经济报酬基本不发薪金,除供给统一的伙

食外,发给不同的、很低的临时津贴(即李凌称之为“供给制”)。一般讲,单身教师吃住大多由学校先包下来,有家属、不住校的教师,经济开支还需要自己在外面谋职(如严良堃与张式敏结婚后,除了在“中华音乐院”教课外,还须在香港“汉华”、“岭英”等中学兼课作补充)。学校没有专门的教师宿舍,利用晚间教室的课桌临时拼起来当做床铺,包括马思聪定期来香港上课也照此办理。

学校开办时学生人数约四十人左右,第二年增加至一百多。教师一般没有固定的任期,主要根据政治形势和革命工作的需要灵活调配。如1948年3月就派了陈良去越南创办了一个“青年音乐训练班”;1947年底就派了赵沨、吴锡麟到新加坡,与在那里的力丁、丁波、林韵等同志创办了“中华艺术专科学校”等。

至1948年2月1日,“音乐院” 迁址到香港西环石塘咀山道遇安台五十二号,那里正处于整日嘈杂、酒肉弥漫的“红灯区”旁边,但并不影响“音乐院”师生以革命歌声、艺术琴声与之对抗。这是“音乐院”扩大规模办学的开始,即在已有两个“本科班”、一个“星期班”的基础上,又新招了一个“本科班”和一个“星期班”。这时在报刊的招生广告中,公开规定了招生考试的科目,有共同课:国文、英文、乐理、视唱、听写,专业课:各有关主科。

可是到1948年夏秋之后,由于国内战争形势发展很快,迫切需要补充大批干部。“中华音乐院”先后奉命分批抽调回国的有:俞薇、谭林等去广东东江游击队工作,胡均、谭庆逢、许文辛等去闽南游击区工作等。1949年夏,又将李凌、黎国荃、严良堃等和赵沨、陈良、黄伯春、肖英等分批调回北京。1949年底广州解放后,又将俞薇、谢功成、叶素、曾理中、苏克、孟文涛等分批调至广州。“中华音乐院”这个摊子就交由叶鲁等接办,改称“香港音乐院”。1950年叶鲁也回广州,该院即正式解散。

三、“学院”经济情况的补充说明

如前所述，中共党组织创办这个“学院”的目的之一是为了给由于“国共破裂”、国内政治形势急剧转向恶劣之时，将一些社会影响较大的文艺音乐工作者、歌咏活动的骨干等人员，迅速“撤退”到香港的保护措施。在当时的困难条件下，除了最必需的开支（如路费、学校开办硬件等费用）由党组织给予一定的筹措外，对于一般人员的生活，均要靠各自（包括组织上的介绍联系）在当地找工作以谋生。一般说，在过去的“国统区”，作为正在为推翻反动统治的革命党派，自然不可能从“反动政府”取得任何经费支持的。绝大多数在“中华音乐院”任课的教师，除了院方发给的极低的“津贴”外，就只有靠在外面普通中学等机构寻找兼职做补充。另外，从“音乐院”所编辑发行的《新音乐》等刊物，从“音乐院”对外组织演出等活动的收入中，也适当分一些给教师和工作人员。总之，当时从事革命是没有薪金的，不遇到特殊的困难，都得自己（包括通过自己的家庭）及同志之间想办法去解决。这大概也是“国统区”从事地下工作的一般情况。当时大家想到的主要是“要多为革命做贡献”，而对做了工作要组织付给“报酬”、或要组织负担个人及其家庭的生活是不可能的，甚至认为这种想法是可耻的。如有一次“中华音乐院”的经济情况已到了“揭不开锅”的地步了，李凌也是从他老家弄点钱来过此难关的（据2007年4月陈良同志在上海他家中的口述）。

四、教师及学生的一般情况

1. 教师的情况（主要根据李凌1987年所写回忆为基础所做整

理,个别情况又根据向有关同志进行核实后所做的修改、补充、整理而成):

马思聪——任职:院长,每月还从广州到香港兼任有关小提琴主科的学生的授课,有时还常在香港进行个人的演奏会;新中国建立后长期任中央音乐学院院长,中国音协副主席等职。

李　凌——任职:副院长(对外没用此名义),是学校工作的实际负责人,另外还重点抓《新音乐》(华南版)刊物的出版工作;新中国建立后先后任中央音乐学院教学部主任、音工团团长,中央歌舞团团长,中央乐团团长,中国音协副主席,中国音乐学院院长等职。

赵　沨——任职:副院长,参与学院工作的领导(对外也没用此名义),另外主要担任学校的共同大课"音乐欣赏",还翻译编写了若干作曲理论教材,但他在香港实际工作的时间只一年还不到,后被派赴新加坡;新中国建立后历任中国音协秘书长、副主席,文化部办公厅主任,中央音乐学院副院长、院长及兼任中央歌剧团团长等职。

严良堃——任职:教师,主要教作曲理论、视唱练耳、钢琴等,他是那里的一位骨干教师;新中国建立后历任中央音乐学院音工团指挥,中央乐团首席合唱指挥,中央乐团团长,中国音协副主席、顾问等职。

谢功成——任职:教师,主要教作曲理论,他也是那里的骨干教师;新中国建立后历任湖北艺术学院院长,广州音乐学院副院长武汉音乐学院院长等职。

陈新生——任职:院务,主要负责行政、经济等工作,并参与许多有关音乐出版等工作。

俞　薇——任职:教师,主要教钢琴、大提琴等,她也是那里的骨干教师;新中国建立后历任中南音专副校长,广州音专、广州音院副院长等。

叶　素——任职:教师,是那里声乐方面骨干教师;新中国建立后历任中南音专副校长,湖北艺术学院,广州音乐学院副院长等。

黄伯春——任职:教师,主要教声乐和歌咏(2007年根据她本人口述);新中国建立后长期任中央实验歌剧院歌剧团长等职。

陈　良——任职：教师，主要教声乐及歌咏指挥等，后派赴越南任该院所分设的“音乐班”主任，1949年春调回国内工作的途中又继续在那里任教一段时间；新中国建立后先后在中央音乐学院音工团、中央歌舞团任职，“文革”后曾任广西艺术学院院长，上海音乐学院副院长等职（据2007年4月陈良在上海他家中的口述）。

胡　均——任职：教师，主要从事作曲理论的教学；新中国建立后历任广州华南文工团团长，东方歌舞团党委副书记等职。

谭　林——任职：教师，主要从事作曲理论的教学，还协助做出版工作；新中国建立后长期任广东音协秘书长、常务副主席。

熊克炎——任职：教师，主要从事作曲理论、钢琴等教学工作；新中国建立后长期担任中央音乐学院视唱练耳教研室主任。

黄容赞——任职：教师，主要从事作曲理论的教学工作；新中国建立后先后在中南音专、广州音专和星海音乐学院任教。

叶　鲁——任职：教师，主要从事声乐教学；新中国建立后可能也在广州地区的音乐院校任教。

许文辛——任职：教师，主要担任钢琴课的教学；新中国建立后的情况不清楚。

屠月仙——任职：教师，主要担任钢琴课的教学；新中国建立后的情况不清楚。

曾理中——任职：教师，主要担任作曲理论的教职；新中国建立后先后在中南音专武汉音乐学院任教。

舒琛珍——任职：教师，主要担任视唱练耳的教学工作；新中国建立后先后在中南音专和武汉音乐学院任教。

杨匡民——任职：教师，主要担任作曲理论的教学工作；新中国建立后先后在中南音专和武汉音乐学院任教。

孟文涛——任职：教师，主要担任作曲理论的教学工作；新中国建立后先后在中南音专和武汉音乐学院任教。

张民权——任职：教师，主要从事声乐教学；新中国建立后在上海文艺院团

工作。

郭　杰——任职：兼课教师，他是香港进步团体"中原剧社"的成员，主要从事歌咏指挥(据2007年4月陈良在上海他家中的口述)。

(在李凌的有关回忆中，还提到：廖一民、李惠莲、谭庆逢、李淑芬、黄定时、苏克、关慧棠、区晓、关子光等，估计先后短期曾任过教职，据陈良回忆当时客观条件也一时容纳不了那么多教师，有关详情还待查清后补充。)

2. 归属教师范畴，但各有具体教学以外的工作：

黎章民——开始曾作为住在那里、实际在"文委"做翻译编辑工作的干部，后来曾在学院听过课，还兼任该院在《星岛日报》副刊"音乐"的编辑(对外挂"马思聪主编"名义)；新中国建立后历任中央音乐学院研究部编辑、本科英语教师，后长期在人民音乐出版社历任编辑室主任、副总编辑、社长等职(据2006年黎章民自述)。

肖　英——最初撤退到香港主要是养病，后在那里也从事有关歌咏方面的工作，属于"学联"系统(根据2007年向肖英同志采访的口述)，新中国建立前夕随赵沨等一起调回北京；新中国建立后主要在中央歌舞团任办公室主任，后调任东方歌舞团任副团长等。

蔡余文——曾在该院担任过二胡、作曲理论的教学工作；新中国建立后曾在中央音乐学院华东分院"干部班"脱产进修，后长期在广州华南歌舞团、广东歌舞剧院任指挥和音乐创作等工作。

3. 以下人员可能主要是"中华音乐院"在香港的团结对象，是否正式的教师、教什么课等还待查：

黎草田——抗战期间他曾在广东省立艺术专科学校学过作曲和指挥，毕业后留在该校的"实验剧团"工作(创作、指挥)多年，与"新音乐"社李凌等熟识，并是其主要作者(歌曲、文章等)之一。40年代中期，因家庭的原因先回香港，除了经商外，仍积极从事音乐创作、歌咏指挥等，有人说他曾在"中华音乐院"教过

课，有人说他主要为“新音乐”社写稿和做组织活动。

黎国荃——小提琴、指挥，40年代在重庆中华交响乐团任首席，李凌曾将他列入该院教师的名单，但其他有关人员没给证实；新中国建立后主要任中央实验歌剧院副院长、乐队指挥等职。

黄锦培——作曲理论、民乐，李凌曾将他列入该院的教师名单，详情还待查证；新中国建立后主要在广州星海音乐学院任教授。

陈培勋——作曲理论，他出生香港，后在内地国立音专等学习，后又在大陆各地院校任教，李凌说他也在“中华音乐院”任教过，有人说他当时在上海、不在香港，确凿情况待查；新中国建立后，长期在中央音乐学院任教授。

4. 以下人员开始曾是作为学生身份，后由于种种原因个别也参与一定的教学工作：

张式敏（严良堃夫人）——最初是学员，后担任有关视唱练耳的教学工作。

吴锡麟（赵沨夫人）——最初是学员，后也担任声乐的教学工作。

简录文（黎章民夫人）——最初是学员，后也担任钢琴的教学工作。

储耀武——原来就是马思聪的学生，后来也可能在该院协助马思聪教过课，新中国建立后在中央音乐学院任小提琴教师及乐队指挥。

5. 学生的情况（主要指后来长期从事音乐、文艺等工作的）：

叶纯之——作曲理论主科学员，新中国建立后曾在上海音乐学院任教，80年代后返回香港主要从事创作及评论。

许仪耀——作曲理论主科学员，新中国建立后曾在中央音乐学院作曲系学习，后调文化部教育司工作，80年代后在香港从商。

陈以炳——乐队指挥，香港A.M.A管弦乐团指挥。

……

（据李凌同志的“往事杂忆”中提到的学生名字还有：谭少文、范汉秋、杨功恒、梁兆

安、李森、吴潮、张虹、陈荻波、麦梅、曾胜婉、梁慧、罗辉、杨铁柳、唐峰、赵秉德、劳翠云等，详情还待查。）

五、所参与的演出活动（这也作为该院经济收入的一部分）

1. 1947 年底联合港九几十个业余歌咏团，举办了“星海纪念音乐会”（《黄河大合唱》）。

2. 1948 年春节举办了“千人（也有称‘二千人’）大合唱”音乐会（《新年大合唱》）。

3. 1948 年 5–6 月份，与中原剧社、建国剧社隆重联合演出了（港英政府只批准的）六场歌剧《白毛女》。

4. 以该院名义对外的演出有：马思聪的《祖国大合唱》、《春天大合唱》，等等。

六、参与出版方面的一些活动
（许多情况还须进一步作专题调查和补充）

《新音乐》（华南版）月刊——在 1946 年国民党公开对大陆各地查封《新音乐》月刊后，“新音乐”社总社决定从该刊第七卷第三期起与《新音乐》（华南版）合并、改在香港出版，为期大致从 1947 年底至 1949 年夏。具体工作主要由李凌、陈新生、谭林等负责。

《星岛日报》副刊“音乐周刊”——创刊于 1948 年 6 月 1 日（第一期），停刊于 1948 年 10 月 30 日（第四十一期），内容主要登载中外民歌曲谱（五线谱），中外音乐家介绍（包括译文），以及有关当前音乐运动的评论等，现在香港档案馆中仅存全部显微胶片，现已全部放大复制完成。

《华商报》音乐副刊、《文汇报》音乐副刊、《华侨日报》音乐副刊，以及以《音乐春秋》、《晴天着歌》等各种名义的小型油印出版物。

附　　录

主要参考文献：

李　凌《香港新音乐运动杂忆》，载《音乐流花新集》，中国文联出版社，1999年。

李　凌《往事杂忆——关于香港中华音乐院》，香港中华音乐院建院四十周年纪念集，1987年4月1日广州（内部出版）。

赵　沨《赵沨的故事》（吴锡麟、牟洪元编），北京大学出版社，2006年。

傅月美主编《大时代中的黎草田》，黎草田纪念音乐协进会出版，1998年。

刘智忠编《激扬岁月——蔡余文的音乐情结》，香江出版公司，2002年。

有关本专题的直接采访的后记：

由于本专题当时留存的书面资料极少，有些已出版的回忆录所记述的情况或多或少存在一些疑点，必须进行核实及整理。从2006年夏至2007年夏，本文编者及中央音乐学院博士生高洪波同志，曾先后多次直接采访了前人民音乐出版社黎章民同志；2007年4月本文编者又亲赴上海采访了前上海音乐学院副院长陈良同志。他们均在病中向编者热情口述了不少有关当时的亲历，并参阅了少量由他们保存的照片、乐谱（基本上都是油印）。另外，编者在这期间，为了弄清情况、辨明疑点，还以各种方式请教了李凌同志的遗孀汪里汶同志、赵沨同志的遗孀吴锡麟同志、前中央实验歌剧院歌剧团长黄伯春同志、前东方歌舞团副团长肖英同志、前广州音乐院副院长俞薇同志等当年直接参与工作的老同志。本文即是根据上述各种途径得知的情况加以综合、核实，并结合自己过去的经历和体会整理而成的初稿（包括少数留存的疑点），以供广大读者进行批评指正。

第三部分
音 乐 家 评 论



吴祖强及其音乐创作

(发表于《人民音乐》1994年第五期)

肩负着创造我国社会主义音乐艺术任务的作曲家们,主动地从炽热的生活中吸取各种营养以培育自己高尚的情操,丰富个人的感情园地,并在创作活动中能够始终与人民同呼吸,这既是避免作品陷入苍白、冷漠,不能引起听者共鸣和激动的困境的保证,也是每个为社会主义音乐事业而努力的我国作曲家的职责。

——吴祖强

吴祖强,原籍江苏武进,1927年7月24日出生于北京。他的父亲吴景洲是一位博学多才的学者、文学考古者,是北京故宫博物院的创办人之一。他的大哥吴祖光是我国著名的戏剧家、文学家。在这样的书香门第中成长起来的吴祖强,从小就种下了喜爱文艺的种子。他的最早的钢琴老师就是他的姐姐吴珊。抗日战争爆发时,他正上小学。这场战争迫使他从小就随家奔波于祖国的大后方,亲身感受祖国、人民所遭受的灾难,同时也获得了一般在课本上所没有的、深刻的爱国主义教育。随着年龄的增长,他对学习音乐的渴望也愈益增强。他及时得到了张定和、盛家伦的

帮助,在音乐理论上获得了提高。1947年夏,吴祖强考入了南京国立音乐院理论作曲系,师从江定仙等教授。当时正是“国统区”人民群众“反饥饿、反内战”斗争全面高涨的年代,吴祖强积极地投入了这个运动,并加入了中国共产党的地下组织。南京解放后,他担任了该院的学生会主席。

1950年春,吴祖强随国立音乐院北迁至天津,转入新建的中央音乐学院作曲系学习。同年秋,他又被选为中央音乐学院的学生会主席,并作为我国的学生代表参加了在布拉格召开的“国际学联大会”。1952年,他以优异的成绩毕业于该院,并留校任教。1953年,他被选派赴苏联留学,同时一起去学习的还有中央音乐学院的青年歌唱家郭淑珍、中央歌舞团的指挥家李德伦等。吴祖强进入了苏联最高音乐学府莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院作曲系,师从尤·奥·麦斯涅尔教授学习作曲,并随叶夫谢耶夫和斯克列勃科夫教授学习复调,随罗加尔·列维茨基教授学习管弦乐法等。在那里他不仅对欧洲作曲技术理论和实践经验有了进一步系统的掌握,并且创作了他第一批成熟的作品。如《弦乐四重奏》、钢琴曲《变奏曲》、管弦乐音画《在祖国大地上》、康塔塔《与洪水搏斗》(郭沫若词)以及民歌改编曲《燕子》等。其中有一些作品曾在苏联演出、录制音响和出版乐谱。1958年,他以突出的成绩毕业于莫斯科音乐学院,并获得了“全优毕业证书”和作曲家资格。

同年秋,吴祖强回到其母校中央音乐学院作曲系,从事理论作曲课程的教育工作,重点担任作曲课。一年后又同时为作曲、指挥、音乐学三个专业开设曲式与作品分析课。在教学工作之外,他还积极地投入面向社会的音乐创作活动。首先在作曲上获得巨大成功的是他与作曲家杜鸣心完成了中国舞剧《鱼美人》的音乐。这部舞剧的总导演为苏联著名舞剧编导波·安·古雪夫,于1959年国庆十周年

时由北京舞蹈学校首演，在北京的文艺界、音乐界均获得广泛的好评。1960年，文化部认真抓各直属院校的教材建设工作，吴祖强在作曲系的统一安排下承担了有关作品分析课的教材编写任务。他所编写的教材于1961年文化部所召开的“音乐教材会议”中被认为是同类教材中比较优秀的一本，并很快以“中央音乐学院试用教材”的名义由音乐出版社正式出版。

由于舞剧《鱼美人》的成功，人们对芭蕾舞剧这种欧洲的文艺形式进一步提出了“民族化”和反映中国现实题材的新要求。在林默涵、赵沨直接而具体的策划下，促成了现代芭蕾舞剧《红色娘子军》的创作和公演。其音乐创作的任务决定仍交给吴祖强和杜鸣心，并加入当时由他指导的中央音乐学院作曲系学生王燕樵和青年教师施万春、戴宏威。这次具有划时代意义的现代革命题材的中国芭蕾舞剧，于1964年国庆十五周年时由中央歌剧舞剧院首演，产生了极为强烈的社会反响。

1966年“文革”爆发，吴祖强受到了冲击，以致在一段时间内几乎完全放下了有关音乐创作活动。1970年，他与黄晓和等被调入《光明日报》编辑部，任该报特设的“音乐组”组长，主要从事有关音乐的评论写作工作。1972年，在艺术活动稍有恢复的情况下，他被调入中央乐团任创作组组长。最初的具体创作活动是他与刘德海等共同创作了一部琵琶协奏曲《草原小姐妹》。但是这部作品写好后，被当时受“四人帮”控制的“文化组”给扼杀了。接着，他又尝试将华彦钧（阿炳）的二胡曲《二泉映月》改编为弦乐合奏曲，经过试奏，大家都比较满意，并将其列入中央乐团与当时来华访问演出的美国费城交响乐团联合排练的观摩活动的项目之一。这首作品获得了费城交响乐团指挥尤·奥曼迪的高度赞赏，后来并通过正式的途径提出希望允许列入费城交响乐团的演出节目，在美国各地演出。但是，在“四人帮”

及其一伙的干预下，奥曼迪的这个建议又被所谓“作曲家本人不同意”的幌子给以无理拒绝，并且还计划进行内部批判。在这样的形势下，在李德伦的帮助下，他很快被调回音乐学院（当时该院已被改名为“中央五七艺术大学音乐学院”），重新从事教学工作，后又兼任该院作曲系领导小组成员。1976年“四人帮”垮台后，他的上述两部作品才得以正式公演，前者还作为1978年美国波士顿交响乐团访华演出的曲目。后来这两部作品在世界著名指挥家小泽征尔的指挥下演出于美国各地，受到了美国听众的热烈欢迎。

“文革”结束后，吴祖强作为得到国家重点培养的中年作曲家受到了重用。1978年2月起，他先后担任中央音乐学院领导小组副组长、副院长，1982年又升任该院院长，同时担任文化部党组成员兼该部“国际比赛工作小组”的负责人。1982年，被推选为出席中国共产党第十二次全国代表大会代表，并当选为中央候补委员。1983年，任中央音乐学院教授。1985年，被第四次全国音乐家代表大会选为中国音乐家协会的副主席，兼该会音乐创作委员会主任。1986年被任命为中国文学艺术界联合会党组书记，负责筹备中国文学艺术界第五次代表大会。在1988年底召开的第五次文代会上被选为中国文学艺术界联合会执行副主席。此外，他还担任了大量的政治性和学术性群众团体的社会职务。1989年初，吴祖强又担任中国人民政治协商会议全国委员会委员，并被选为常委。1991年又被选为“全国政协”教育文化委员会委员。

十多年来，吴祖强确实不得不将自己的主要精力投入于这些领导工作和社会活动。为了整个音乐事业，特别是音乐创作、表演的繁荣和提高以及音乐教育的发展，做出自己最大的牺牲（对一位已经成熟的作曲家来讲，他的宝贵的时间和精力都被占了）。但是，仅从1978年至1988年的中央音乐学院的自身建设和人才培养讲，他的

成绩则是比较显著的。在这十年间，在他的直接领导和组织下，先后进行了七次全国性的涉及各种不同体裁的音乐作品评奖，推出了一批又一批思想与艺术质量均属优秀的新创作。同时，他还参与举办了各种各样的、以青少年为主的全国性音乐表演比赛（特别是钢琴、小提琴、民族乐器、声乐等），派出了许多年轻的音乐表演人才去参加各种国际的音乐比赛，涌现出一批又一批令人欣喜的新的音乐表演人才，不断在世界乐坛上为国争光。这一切当然还包含着许多音乐界的其他领导的努力，特别是许多音乐老师的心血，但是，从吴祖强当时所处的地位和所承担的责任讲，他个人的贡献应该说是不可抹杀的。

此外，吴祖强还对加强中国音乐界与国际音乐界的音乐文化交流和促进海峡两岸音乐界的联系做了大量的工作。例如1986年在他的直接领导下，在北京成功地举办了“第一届国际青少年小提琴比赛”。这是我国举办的首次国际音乐比赛，反应强烈。再如，在他的倡议和努力下，于1988年在美国纽约由哥伦比亚大学“美中艺术交流中心”举办了首次海峡两岸作曲家座谈会，共同研讨“中国音乐的传统和未来”。这些全国性的和国际性的以及联系海峡两岸的音乐活动，无疑对我国音乐事业的发展和对加强国内外、海内外的音乐文化交流是十分必要的和有益的。

吴祖强在从事上述行政领导工作和社会活动的同时，仍然努力挤时间进行可能的创作实践。在这十多年间，他又先后完成了琵琶与管弦乐音诗《春江花月夜》、弦乐合奏《良宵》和《听松》、二胡与管弦乐《江河水》，以及戏剧配乐《杨开慧》、《风雪夜归人》、《詹天佑》等。当然，从他个人的具体情况讲，他无法以更多的时间和精力投入于实际的创作活动，只能通过他所担负的行政工作和社会活动去关心、促进整个音乐创作事业的发展。他还通过写作音乐评论的方式，

针对我国音乐创作工作所面临的各种困难和问题，坦率地提出自己的建设性见解。例如《历史是不会重复的》、《谈第五届全国音乐作品评奖》、《唯乐不可以为伪——试谈作曲家的素质》、《冷静估计得失——在音乐舞蹈创作座谈会上的发言》等。

作为一位音乐家，吴祖强的根基是扎在作曲方面，在这将近半个世纪的发展过程中，他的创作历程大体上可以分为三个阶段：一、“初期阶段”（1947—1958）；二、“中期阶段”（1959—1974）；三、“后期阶段”（1975— ）。

“初期阶段”，是从他进入南京国立音乐院作曲系学习开始，到他结束在苏联莫斯科音乐学院的学习为止。当然，实际上早在重庆时期，他就曾根据唐诗写过一些歌曲，并经著名音乐家张定和、盛家伦做过批改。不过，从进入国立音乐院后，他才真正将自己的主要任务集中在全面系统地学习、掌握西方音乐创作的理论、技术和经验上，为自己今后长期从事专业音乐创作准备条件。在这十二年间，他先后创作了艺术性独唱曲《男婚女嫁自当家》、《东方有金色的太阳》、《平原万里稻花香》、《做军衣》，民歌改编曲《燕子》、《夸女婿》，无伴奏合唱曲《中国民歌七首》、《留别》（李白诗）、《无言歌》等。在器乐创作方面，他先后创作了钢琴曲《d小调前奏曲》、《伐木之歌》、《主题与变奏曲》，小提琴与钢琴《歌谣》、《小奏鸣曲》（两乐章）、《回旋曲》等。在莫斯科音乐学院时期，他还创作了一些大型作品，如《弦乐四重奏》、交响音画《在祖国大地上》、康塔塔《与洪水搏斗》，以及男声独唱、合唱与管弦乐《歌声飞向北京城》等。其中前三部作品，是他在莫斯科音乐学院学习的毕业作品。

《燕子》是吴祖强早期声乐创作中影响最广泛的一首作品。尽管它是民歌改编性的创作，其曲调基本保持原来民歌的旋律。但是，能否经过改编给这些朴实优美的民歌曲调增添更多的艺术魅力，这对

作曲家来讲也并非是轻而易举。吴祖强的《燕子》之所以为许多歌唱家与听众所喜爱，乃是由于他在歌曲结构及伴奏配置上都做了精巧的艺术加工，并取得了较好的效果。他采用传统艺术歌曲的某些写法，从曲式方面将原来民歌的段落组合稍加调整，为这首民歌所写的钢琴伴奏则无论在其和声语言的风格和色彩、钢琴织体的基本性格及其变化，以及对歌声与器乐伴奏的相互关系等方面，他都处理得十分贴切、细致，有分寸感。可惜，他后来没有继续在这个创作领域走下去。

钢琴曲《主题与变奏曲》是吴祖强早期钢琴作品中影响较大的一部作品。这部作品是按照欧洲浪漫主义时期典型的“性格变奏”的模式来写作的。全曲由一个主题段和七个变奏（第七变奏与最后的尾声，实际上形成建立在同一主题基础上的、较完整的三部结构段落）所组成。其中除了首尾两段建立在同一调性（降 B 调）上外，其他各个变奏均建立在各自不同的大小调性基础上，而且这些调性与乐曲的主调大多超出近关系调的范围。加上各个变奏除了在主题的骨干音与原主题保持一定的联系外，每个变奏都有各自具有独特性格和音型的主题及其发展（各个变奏的音乐的长度也各不相同）。因此，这首变奏曲各个变奏之间不仅在调性、和声语言、力度、性格等方面具有鲜明的对比，整个乐曲的音乐发展也具有很强的动力性和逻辑性。当然，这首作品的音乐语言的总的风格，仍然与欧洲浪漫主义民族乐派的传统存在较明显的联系。

吴祖强的《弦乐四重奏》，可说是我国 20 世纪 50 年代室内乐创作中成就非常突出，又在苏联及国内都公开出版了总谱及音响的一首弦乐四重奏。该曲共有四个乐章，基本上是以欧洲室内乐传统模式写的，但每个乐章都写得相当精致、简练。值得注意的是，尽管整部作品的创作技法都是地道欧洲式的，作品的主要音调及其音乐风

格仍透出中国的风味和鲜明的东方色彩。特别其中对具有民族特色的、复调式的多声处理，是作者早期器乐创作中成就最突出的一个典型。不过由于当时对室内重奏这一在创作上具有很大意义的品种不够重视，因而在相当大程度上影响了不少作曲家对继续创作这类作品的积极性。以吴祖强的艺术个性和创作技术的基础，他是比较适合在这个方面继续发展的，但他却对这类创作就此搁笔了。但是在他后期创作的多首弦乐队合奏曲时，还可以明显感觉到他的室内乐写作的扎实根底。

（见例一:《弦乐四重奏》第二乐章再现部）

吴祖强毕业作品中的另两部大型作品，即康塔塔《与洪水搏斗》（共六段）、交响音画《在祖国大地上》（两乐章）。从有关资料反映，当时演出（后者不仅在莫斯科演出过，后来还先后在北京和芬兰演出过）后曾得到各方面较好的评价。这阶段吴祖强的各类音乐创作都与他当时的学习有一定的联系，他所涉及的面比较宽，还没有显露出创作的主要倾向。但是，在这些众多的作品中，还是表现出了他的一些创作个性和特色，感到他是一个技术基础比较扎实、思维逻辑比较严谨、语言笔法倾向于清秀简洁、感情比较内在的抒情性作曲家。

1958年吴祖强回国，开始在中央音乐学院从事教学工作，并同时积极投入面向现实的音乐创作，进入了他的创作的“中期阶段”。这个阶段的后半，“文革”爆发，他的音乐创作活动一度被迫停顿，直到1972年被调入中央乐团创作组后，他又恢复了音乐创作的活动。由于受到“左”的干扰，他最后只得调离中央乐团，又回到中央音乐学院。因此，除了开头几年外，他是在一种从上到下都弥漫着“左”的思潮冲击的政治环境中去进行自己的创作活动的。在这十多年间，吴祖强先后完成了舞剧音乐《鱼美人》（与杜鸣心合作）和《红色娘子军》（与杜鸣心等合作）、琵琶协奏曲《草原小姐妹》（与刘德海、王燕

樵合作)、小提琴协奏曲《草原新一代》(与司徒华城合作)、话剧配乐《费加罗的婚姻》、电影配乐《十二次列车》,以及各种各样的歌曲伴奏和各种应景性的创作"任务"。

舞剧音乐《鱼美人》,可说是吴祖强和杜鸣心从苏联学习回国后最早饮誉国内外的成名之作。全剧共分三幕四场,大体的分工是序幕、第一幕第二场及第三幕主要由杜鸣心执笔,第一幕第一场及第二幕主要由吴祖强执笔。当然,在大致的分工基础上,相互间又有共同酝酿主题和间插合作的情况。而且由于他们两人都曾在苏联莫斯科音乐学院学习过,两人的艺术气质又比较接近,因而全剧音乐无论在技术手法、音乐风格以及艺术气质等方面,都结合得相当完美统一。例如第一幕第一场中的《人参舞》就是他们两人共同合作创造的典型例子。

据吴祖强讲,他所写的部分仍具艺术思维逻辑性较强和作曲技巧比较严谨的特点。如他所写的《鱼美人与猎人的双人舞》、《二十四个鱼美人舞》、《草帽花舞》等都具有完整统一的结构和经过周密思考的调性布局等。在《草帽花舞》中,作曲家运用了"A,B,A'"的复三部结构,全曲的调性布局则是A部(升F调—C调—降A调—D调)、B部(F调—C调)、A'部(降B调—E调—C调—升F调)。这里同一个主题正是通过这些组织严密、既有对比又有统一的调性布局,使全曲音乐的色彩缤纷、线条分明。

(见例二:《草帽花舞》的主题)

舞剧音乐《红色娘子军》,从1964年即开始着手创作,吴祖强当时是作为这个音乐创作集体的具体负责人,主持了全剧音乐的总体设计等。全剧共有六场及序幕,其中的序幕、第一场、第四场的前半主要由吴祖强执笔,其中的第二场则是在他的直接指导下、由他的学生王燕樵执笔写的。由于这部舞剧取材于同名电影,因此,由作曲

家黄准作曲的原电影主题歌《娘子军连歌》的音调,也贯穿于舞剧的始终,成为该剧中代表娘子军整体形象的主导主题。这部舞剧音乐在作曲技法上与舞剧《鱼美人》基本是一脉相承的。但是,由于作品题材的历史现实性、剧情内容的丰富,以及剧中人物大大增多(除琼花、洪长青这两个主要人物外,还增加了小庞、南霸天、狗腿子老四,以及红军战士、娘子军指战员、赤卫队员、反动团丁等集体形象),使得这部作品在主题音调的丰富性(不仅广泛吸取各种民族民间音调,还增加了革命群众歌曲的音调)、音乐风格的戏剧性和生活气息等方面较之舞剧音乐《鱼美人》有了明显的提高和发展。可以说,舞剧音乐《红色娘子军》是我国舞剧音乐发展过程中创造性地借鉴西方的艺术经验和继承我国民族音乐传统、表现我国现实生活的第一部里程碑式的作品。这部作品后来在"文革"期间又做了反复的修改,并被列为"样板戏"之一,影响很大。但是,后来的修改工作由于江青一伙的排斥,吴祖强没能参加。

琵琶协奏曲《草原小姐妹》创作于1972年。这是吴祖强调入中央乐团创作组以后所写的第一部重要作品。如前所述,这部作品直到1976年"四人帮"统治垮台后才得到正式公演。特别是经世界著名指挥家小泽征尔指挥美国波士顿交响乐团在中国、美国先后演出,并录制唱片后,它在国内外乐坛上一度影响很大。这是以中国的传统乐器琵琶与西洋的管弦乐队相结合的创作的少数成功作品之一。早在30年代,上海一位俄籍作曲家阿甫夏洛夫就曾做过类似的实验。但是,那部作品后来在中国的社会音乐生活中并没有留下什么影响。而吴祖强的这部作品可以说是第一部运用这种中西相结合的形式在中国人民音乐生活中赢得广泛影响的、比较成功的作品。考虑到能为更多的音乐听众所接受,吴祖强在作曲技法上尽可能以"雅俗共赏"的原则来对待,即突出主旋律在音乐形象刻画上的主导

作用，适当运用标题性的创作方法，广泛吸收民族民间音调作为作品基本主题的音调基础，以及在和声语言、配器手法上尽量以大多数听众能接受的程度为限度。这部作品的音乐仍鲜明地体现了吴祖强创作思维清晰、形式结构严谨、技法简练而有分寸的一贯特色。特别对在音响、力度、音色上都相差悬殊的琵琶独奏与管弦乐协奏给予平衡的结合，这是很不容易的。在这部作品之前，也曾有人进行过类似的试探，并未取得真正的成功。而在这部作品问世之后，此类的作品（如屈文中的琵琶协奏曲《十面埋伏》等）也相继问世。因此，可以说吴祖强的这部作品不仅丰富了人民的音乐生活，而且在促进中西音乐结合、特别是中西乐器结合的音乐创作发展上，是发挥了它的积极的历史作用的。

小提琴协奏曲《草原新一代》，是由于琵琶协奏曲《草原小姐妹》写出后未能得到公演后而改写的一部作品，其基本内容和主要主题、创作构思与琵琶协奏曲《草原小姐妹》大体是相同的。吴祖强在这阶段还做了与殷承宗类似的钢琴伴唱《红灯记》的试验，以及根据现代京剧《智取威虎山》的音乐编写钢琴曲的试验。这些作品尽管后来都未能在实际的音乐生活中发挥其影响，但这些创作实践都说明吴祖强对促进中西音乐结合的重视。这些创作的试验也为他后期的这一类创作积累了经验。

吴祖强的后期创作主要为两个方面：第一，根据我国传统的民族器乐文献为基础、运用现代音乐的表现手段所作的各种改编曲，如弦乐合奏《二泉映月》、《听松》、《良宵》，二胡与管弦乐《江河水》、琵琶与管弦乐《春江花月夜》等；第二，为同名话剧所作的配乐，如《杨开慧》、《风雪夜归人》、《詹天佑》、《复活》等。其他形式的作品（如钢琴曲、声乐曲等）则写得较少。上述作品大多写于他还在中央乐团创作组工作期间及回到中央音乐学院作曲系工作的前期，看

来大量的行政领导工作和社会活动是他后期音乐创作明显减少的主要原因。

根据著名民间艺术家华彦钧(阿炳)的同名二胡曲改编的弦乐合奏《二泉映月》,是吴祖强后期创作中影响最大的一部作品。这除了有演出上的原因(如小泽征尔将此作品作为他指挥波士顿交响乐团在美国巡回演出的曲目引起了世界乐坛的注目,并被国内外许多乐团列为音乐会的演奏曲目)外,吴祖强对原曲的深刻理解和创造性改编,是其主要原因。因为对阿炳这首二胡曲的改编并非自吴祖强所开始的。早在50年代就有人将此曲改编为弦乐合奏的形式,至60年代又有人将此曲改编为弦乐四重奏的形式。这两次的改编虽然在当时也曾赢得一定的好评和欢迎,但它们都由于过分拘泥于原曲,而未能获得较长久的艺术魅力。吴祖强这首改编曲则既注意了忠实于原曲的风格和气质,又注意充分发挥弦乐合奏这一体裁的特色而赋予其应有的交响性。为此,他不仅在多声处理上给以尽可能的艺术加工,而且对原曲的结构也做了必要的变动。类似的情况还可以从吴祖强根据刘天华的同名二胡曲所改编的弦乐合奏《良宵》中看到。

《江河水》原是"辽南鼓吹"中的一个曲牌,50年代曾有人将它改编为二胡独奏曲(一般均用扬琴伴奏),60年代又被吸取用于音乐舞蹈史诗《东方红》中,从而为人们留下较为深刻的印象。如何将这首优美的民族器乐遗产与现代西方器乐演奏的形式相结合,使它能在更为广泛的领域为世人所接受、热爱,这是吴祖强当时一系列创作活动的中心。在80年代初,他应青年二胡演奏家姜建华之约,为在美国坦科伍德音乐节与波士顿交响乐团合作演出的需要,完成了这首以二胡独奏与管弦乐队相结合的改编曲。作为改编曲,吴祖强仍然采取以忠实原曲的面貌和精神为基本原则,对原曲的旋律进行和

形式结构基本不做改动，仅仅在多声的配置和乐队的配器上做必要的艺术加工。特别在自由模仿和支声复调的运用上做得比较出色，对配器非常注意的音量、力度、气质上都相差悬殊的庞大的管弦乐队与二胡独奏取得了平衡，同时又发挥了二胡的表现力。

琵琶与管弦乐音诗《春江花月夜》是一部具有协奏曲性的民族器乐改编曲，完成于 1980 年 7 月。这是吴祖强 1972 年与琵琶演奏家刘德海共同创作琵琶协奏曲《草原小姐妹》后的另一次艺术上合作的产物（特别是有关琵琶独奏的“华彩段”）。这部作品主要取材于 30 年代上海大同乐会所编写的同名民族乐队合奏曲，而大同乐会的这部作品则又是根据琵琶古曲《夕阳箫鼓》为素材进行改编的。因此，也可以说这次是吴祖强对该曲的“再改编”。吴祖强主要以原来的民族乐队合奏《春江花月夜》为基础（即对原曲的主旋律和主要段落基本未做大的改变，只是删去了原来的第八段，对原来的第九段稍做必要的调整，增加一个琵琶的“华彩乐段”，全曲连尾声仍共是十段），又综合吸收上述两部作品的特色（既是乐队合奏，又仍突出琵琶的独奏），并再次通过中西乐器和中西不同的音乐思维结合在一起，为将这两种不同的音乐文化加以融合做出了新的努力。事实证明，在不违背我国民族音乐的总的精神和风格的特色前提下，大胆吸取现代西方多声作曲技法，特别是巧妙地运用自由对位和支声复调等复调的写作技巧，是十分必要的、完全可取的。

（见例三：《春江花月夜》部分）

近几十年来，在中国现代的作曲家（包括一些生活在海外的华人作曲家在内）中间，不断有人重视以我国传统乐曲为素材进行方式不同的改编性的创作。吴祖强的上述作品虽然比较强调尽可能不改变原曲的基本风格和特色，而只在原有基础上运用现代的作曲技法和中西结合的表达手段（如乐器的演奏和各种传统的作曲经验

等)给予必要的丰富和创新。我认为这也是一种十分可贵的、艺术上的创造性活动。因为,这样一种对待传统音乐遗产的“推陈出新”,可能比那些主观武断式的所谓“创作”更为广大音乐听众所接受。

几十年来,特别是近十多年间,吴祖强尽管不得不将自己大部分时间用于行政领导工作和参与社会活动,但他始终没有放松作为一个音乐教师的职责,认真做好作曲系所分配的教学任务。他所编写的教材《曲式与作品分析》曾不断再版,成为这个学科的一本被各音乐、艺术院校所广泛采用的教材。这部教材曾于1987年获国家教委所颁发的“全国高等院校优秀教材奖”。吴祖强还组织并参加了为苏联著名配器专家德·罗·罗加尔—列维茨基的著作《管弦乐法》的翻译工作,此书的第一分册已由人民音乐出版社正式出版。十多年来,不管工作和会议有多忙,他仍十分严肃认真地对待每一堂课,以严格负责的精神要求每一个学生的学习。因此,经他培养的学生大多技术根底扎实、艺术趣味高尚,又富于大胆创新的探索精神。其中像田丰、孙亦林、王燕樵、陈怡、张小夫、陈远林、黄多、董葵等,都是直接在他的培养下成长起来的中青年作曲家。

瞿希贤及其音乐创作

（发表于《音乐研究》1994 年第三期）

瞿希贤的创作，总的特点是真挚、淳朴、设想深邃，行音亲切、自然，语句委婉流畅，结构严谨，较少旁枝杂叶。……瞿希贤的音乐语言植根于民族民间音乐的深处。她结合着近百年来民族革命所孕育出来的新音响，加上自己从现实生活中所感受到的人民大众的心声，加以升华而创造出来的新的音乐语言，这是中华民族站起来的新的呼声，新的心情，新的喜悦、新的素质的歌声。也许时移日迁，由于生活的变化，我们的音乐，产生出许多别样的新风貌、新曲趣。但我深信，像她的这样的民族心声，标志着中华民族……在 20 世纪中叶，在革命的进行中所孕育出来的新声，刚劲、豪放、清新、优美、充满活力的心声，永远是我们历史上有脊梁性质的音乐文化可贵的因素。

——李　凌

一

瞿希贤，女，1919 年 9 月 23 日出生在上海市的一个知识分子的家庭。她的父亲原是一位地质工程师，后专门从事进出口贸易的生意。从进入初中学习阶段，瞿希贤就开始课余学习钢琴，同时，她也接受了当时救亡抗日爱国运动的影响，曾积极参加了“十二·

十六学生运动”。1937年全面抗战开始时，她作为一个十八岁的中学生，毅然赶赴湖南、江西等地，投身抗日宣传的活动。1938年，在平江新四军留守处，她正式加入了中国共产党。这阶段，她已开始自己的音乐创作活动，先后写了《春耕谣》、《幕阜山》、《战地月光曲》、《仇恨》、《无家别》等。1940年，她到达当时的“陪都”重庆。开始，她临时在工务局当小职员，后来在当时重庆新音乐运动领导人李凌的介绍下参加了由赵启海等组织的进步文艺团体“重庆合唱团”，并参与有关冼星海《黄河大合唱》的演出，由她担任钢琴伴奏。同年，她作为插班生考入了在青木关的国立音乐院钢琴系二年级，师从江定仙教授及比利时钢琴家卡莱瓦夫人。1941年，她回到当时的“孤岛”、也是她的家乡上海。在那里她一边在地下党的领导下从事学运工作，一边在著名的圣约翰大学英文系学习。同时，她又随私人学习钢琴和作曲理论。1943年，她考入当时在上海的国立音专作曲系，随德籍犹太音乐家弗兰克尔及谭小麟学习作曲。1948年，她毕业于该校。同年秋，赴北平(即今北京)，在国立北平艺术专科学校音乐系任教。

中华人民共和国建立后，她转入当时在天津的中央音乐学院“音乐工作团”专事音乐创作工作。在那里她写下了著名的群众歌曲《全世界人民心一条》，以自己火一样的热情唱出了新中国千万人民所认同的时代心声。1952年，随着中央歌舞团的成立，她随“音工团”并入该团。1956年中央歌舞团又改组为“中央乐团”，她仍然在创作组从事音乐创作，并一直没有再调离该团。整个五六十年代，她与乐团创作组的同志一起深入生活、深入群众，学习民间音乐，并写下了一系列深受广大群众和音乐爱好者所欢迎的音乐作品。其中有群众歌曲《在和平的大道上前进》(管桦词)、《我们要和时间赛跑》(袁水拍词)、《一条大道在眼前)》(李准词)、《全世界无产者联合起来》(光未然词)，独唱歌曲《拂晓的灯光》(张明权词)、《蝶恋花·答李淑一》、

《疏勒河》,大型声乐套曲《红军根据地大合唱》(金帆词)、《三门峡大合唱》(光未然词)、《战鼓大合唱》(袁鹰词),舞剧《刚果河在怒吼》(与人合作),以及电影音乐《为了和平》、《青春之歌》、《红旗谱》等。

但是,正当瞿希贤处于艺术创造的旺盛时期,一场的所谓"无产阶级文化大革命"爆发了。瞿希贤在这场浩劫中遭受了不白之冤,被投入监狱长达六年多。但瞿希贤没有就此倒下,她没有由于"四人帮"的迫害而改变对社会主义祖国、对广大人民群众的忠诚和热爱。在"文革"结束不久,她以歌曲《新的长征,新的战斗)》(乔羽词)表明自己决心继续为我国的社会主义祖国和社会主义音乐事业的建设做出新贡献。她以加倍的努力写下了一系列新的、各种形式的声乐创作。其中主要有进行曲《当代中国之歌》(李幼容词),抒情性独唱歌曲《乌柏树下的怀念》(乔羽词),合唱曲《致意南极》(晓光词),独唱与合唱《把我的奶名儿叫》(黄宗英词)、《乌苏里船歌》(根据赫哲族民歌改编),合唱《飞来的花瓣》(望安词),声乐套曲《北大荒抒情》(郭兆甄词),以及电影音乐《元帅之死》、《骆驼祥子》,木偶剧配乐《野天鹅》、《长寿草》(未演出)等。

1985年,在"全国音乐家第四次代表大会"中她被选为中国音乐家协会副主席。她的作品先后结集出版的主要有:独唱歌曲选《把我的奶名叫》(1985),《北大荒抒情》(1985),《瞿希贤歌曲选》等。以前出版的有:专著《歌曲作法简明教程》(1954),译著《管弦乐法原理》(里姆斯基—科萨科夫原著,1952),以及《红军根据地大合唱》等。

二

从20世纪40年代初至90年代,瞿希贤经历了整整半个世纪的音乐创作生涯。在这五十年间,据不完全统计,她大概写了一百多

首各种类型的声乐作品、五部大型声乐套曲、一部抒情性声乐套曲、六部电影音乐、一部舞剧音乐(与人合作)、二部木偶剧音乐等。其中以她所写的各种类型的声乐创作，特别是各种形式的群众歌曲、合唱曲及少儿歌曲,取得了最为突出的社会反响。这可能与她在早年就曾长期投入群众性的歌咏活动有关。此外,她所写的电影音乐也为人所称道,如《青春之歌》、《红旗谱》、《骆驼祥子》等。作曲家沈亚威曾对瞿希贤的音乐创作有过这样一段精彩的评论,他说:"一个作曲家,能随着亿万人民的心的跳动而跳动,能为他们的痛苦而痛苦,为他们的欢乐而欢乐,并且对自己的事业怀有一片忠诚,这样的品德该说是崇高的了,其素质,也当称得上珍贵的了。然而,并非所有具备这种品德和素质的作曲家都能写出好作品。其原因诚然是多方面的,但是,这里有一个重要的问题,即能否迅速地觉察到时代的脉搏;觉察到了又能否……在自己的音乐园地里劈波斩浪、纵横驰骋,使自己的才能在创造性的快感中发出真正符合时代的音响。而瞿希贤……证实自己完全具有这种锐敏矫捷的才能。"(引自沈亚威《瞿希贤歌曲选》"代序")

在这五十多年里,瞿希贤的创作发展可划分为三个阶段,即早期(40年代)、中期(50年代至70年代中,其中整个"文革"期间未能写作)、后期(70年代后期至90年代初)。她的早期创作数量很少,现在能见到的少数歌曲乐谱或有关资料中看,给人们留下一些印象的是:合唱曲《李幺妹的喜事》(袁水拍词)和女声独唱曲《老母刺瞎亲子目》(袁水拍词)。这两首作品于1948年夏曾在她的毕业作品音乐会上演出过,表现出瞿希贤当时对反动统治的强烈不满和对人民群众的深刻同情。

她的中期创作都是她开始作为一位专业作曲家后的产物。当时她作为我国中央一级演出团体(中央音乐学院音乐工作团、中央歌

舞团、中央乐团)创作组的成员,与其他一些对歌曲创作颇有成就的作曲家(如李焕之、郑律成、张文纲、李群等)、词作家(如金帆、管桦、许文等)在一起,与乐团的著名指挥、歌唱家在一起,共同深入生活、深入群众,共同切磋、相互帮助,使她在艺术上成熟得很快。特别对如何将从正规音乐学院中所学到的技术,恰当地运用于反映现实的创作内容,她获得了许多在书本中、课堂上所学不到的东西。在这期间,她完成了自己最好的一批进行曲性的群众歌曲(大多采用合唱的形式,也有用齐唱的形式),如《全世界人民心一条》、《我们是春天的鲜花》、《早操歌》、《快乐的晚会》、《听妈妈讲那过去的故事》、《全世界无产者联合起来》,以及她的最出色的大型声乐套曲《红军根据地大合唱》,等等。

《全世界人民心一条》(招司词)是瞿希贤第一首获得音乐界高度评价和广大群众热烈欢迎的群众歌曲,也是50年代初我国第一批优秀群众歌曲创作中的一首代表作。这首作品以热烈而亲切的情绪,高昂而清新的风格,简洁而通畅的旋律,清晰而有效的和声配置,将处在新中国诞生时期潜藏在广大群众内心的喜悦和对未来充满希望的心情,做了生动的表现。(例一:《全世界人民心一条》开始)

混声四部合唱《全世界无产者联合起来》(光未然词),是瞿希贤有关进行曲性的群众歌曲中影响最突出的一首代表作。这首歌曲的音乐以巨大宏伟的气势、果敢坚定的节奏、大幅度富于棱角性的音调、强烈而富于戏剧性动力的和声进行,以及恰当而有效的复调式多声配置,将处在60年代我国被迫处于巨大政治孤立的压力面前,广大人民对我们的革命事业无比坚定自豪、对未来充满信心和决心的政治感情。这种感情正是当时时代赋予中国进步群众的最真实的概括,因而它曾在广大群众中获得极其强烈的反响。作品的结构按照一般进行曲所常用的A—B—A三部曲式,但在其第三部A的再

现时作者将其结构又做了扩大。它的本身即是一个以原主题所写的单三部结构(其中间部即原主题移向上方四度调的模进,形成调性的对比),而且还在高音区加入一个十分壮丽、高昂的尾声,使全曲在一个戏剧性的高潮中结束。这种音乐结构的创作构思当然是作者对歌词的理解,以及对歌词所反映的生活的理解所决定的,但也使我们从中想起冼星海《黄河大合唱》的末乐章的音乐对瞿希贤的深刻影响。例如在这首合唱的中间部,瞿希贤也运用复调的手法和调性对比,与前后的音乐形成鲜明的对照。(例二:《全世界无产者联合起来》开始的主题及中间部的主题)

除此以外,瞿希贤还创作了《在和平的大道上前进》、《我们要和时间赛跑》、《一条大道在眼前》等进行曲性的群众歌曲。这些作品也以其鲜明的时代精神而为人们所喜爱。其中特别是以河南民间音调创作的《一条大道在眼前》,以其鲜明的民族特色而给人留下深刻的印象。

瞿希贤在这个阶段曾先后创作了四部大型声乐套曲,即《红军根据地大合唱》、《三门峡大合唱》、《战鼓大合唱》和《富士山大合唱》(与其他作曲家合作的)。其中以《红军根据地大合唱》最突出,社会影响也最大。这部作品是1955年瞿希贤与诗人金帆一起随“军委”组织的“长征采访小组”访问了江西老苏区后谱写的。这首合唱曲在第一届“全国音乐周”中进行了首演,受到音乐界和广大听众的赞扬。该作品共分为七个乐章,即:一、混声合唱《革命的风暴》,二、女声独唱、重唱及合唱《送郎当红军》,三、童声齐唱及合唱《儿童团放哨歌》,四、男低音独唱、齐唱及男声合唱《长征的队伍走了》,五、男高音独唱及无伴奏合唱《怀念毛主席》,六、混声合唱《红军回来了》,七、混声合唱《亲爱的党,光荣的党》(七个乐章连续演唱,但后来演出时常常略有删节)。为了适当突出作品内容的地理与政治的环境,

瞿希贤在部分乐章中曾有意识吸取了一些江西的革命民歌(第二乐章)和《三大纪律、八项注意》、《八路军进行曲》的部分音调(第六乐章)作为作品主题或主题音调的基础,但是,从整个作品的音乐看,作曲家并没有把吸收民歌或现代歌曲曲调来增添作品的地方特色做过多的考虑。她重视的是:如何根据作品内容的要求,创造出各种生动的音乐形象,来全面反映这一伟大的历史题材。另外,如何恰当地运用西方大型合唱的传统经验和现代作曲技法经验,来与中国的历史和中国的生活现实相结合,也是瞿希贤比较重视的。如在其第一乐章中,她就运用赋格段、二声部卡农、四声部卡农等欧洲的复调技术,成功地表现了农民群众风起云涌向反动统治阶级进行反抗的生动形象。这里也体现了瞿希贤专业创作技术的高度造诣,例如《革命的风暴》双主题的赋格段。类似的复调技术例子,在这部作品中还可举出不少。如第二乐章的女声合唱,第三乐章的童声合唱,第五乐章、第六乐章后半部分(不包括尾声),第七乐章中段。在欧洲,复调技法的发展本来就与合唱艺术的发展是分不开的。过去我国的作曲家(如黄自、冼星海、江文也、贺绿汀、吕骥、马思聪、谭小麟等)写作合唱曲,尤其是大型合唱,也比较重视对复调技法的运用。此外,这部作品在乐曲结构上很注意全曲各乐章之间的对比和统一,例如末乐章的两个主题实际上是第一乐章两个主题的变形,这两个乐章的调性都统一建立在降A大调上。这些都是瞿希贤为了要加强全曲音乐的前后统一所特意安排的。总之,《红军根据地大合唱》不仅是瞿希贤音乐创作中的一部重要代表作,它也像《长恨歌》、《黄河大合唱》、《祖国大合唱》一样,在中国近现代合唱艺术的发展过程中占有其突出重要的地位。

在这阶段,瞿希贤还创作了一定数量的抒情性独唱曲和合唱曲,这些作品数量虽不多,但它们的成就和影响比较突出。例如根据

东蒙民歌所编写的无伴奏合唱《牧歌》(海默编词)就是一首相当突出的代表作。瞿希贤成功地运用丰富的复调织体为这个东蒙曲调配置了充满深情和诗意的合唱,很有逻辑层次地通过人声来描绘那种"风吹草低见牛羊"的草原景色,以及生活在这样的环境中内蒙人民内心的愉悦。这首作品已被认为是我国合唱音乐文献的一个精品。

独唱曲《蝶恋花·答李淑一》(毛泽东词),则是当时同一题材所写的几首歌曲中得到相当多歌唱家所喜爱的曲目。这首基本以我国民族五声调式为基础的旋律,由于采用了不同调式的转换,使歌曲的音乐增添了丰富的色彩和表现力。(例三:独唱《蝶恋花·答李淑一》)

"文革"结束后,瞿希贤所蒙受的不白之冤得到了昭雪,她又回到了原来的工作单位。在经过不长的休整后,她又一次抬起头投入了新的创作活动。群众歌曲《新的长征,新的战斗》的发表,表明了她对未来的信心和决心。但是,在"改革开放"方针影响下整个中国社会生活的变化,对像瞿希贤那样的老作曲家仍不能不有所影响。具体表现为政治题材的进行曲性的群众歌曲作品她写得比较少了,抒情性的独唱歌曲和艺术性的合唱曲写得比较多了,她的情感和艺术风格逐渐出现比较内向、深沉的特色。

《当代中国之歌》(李幼容词)是瞿希贤为国庆三十五周年所写的一首很有新意的进行曲性的合唱曲。在这里可以看出瞿希贤力图突破过去一般进行性群众歌曲的传统风格,更突出一种富于蓬勃朝气的青年气质和对未来充满信心的乐观精神。这首作品在音乐语言,特别是和声语言上也显得色彩新颖。像这样的歌曲在80年代是比较少见的,在瞿希贤自己的作品中也是仅有的。但是,这首歌曲发表后没有得到有关演出团体的重视,没有引起它应有的社会反响。这是我国80年代以来歌曲创作的一个值得研究的问题。

《把我的奶名儿叫》是一首反映早年被迫背井离乡远去他国的同胞，在“改革开放”的年代又回到祖国时所涌现的亲情的独唱歌曲。这首作品作曲家还曾以混声合唱的形式发表过，十多年来被海内外许多专业及业余合唱团经常采用为音乐会节目。这首作品的音乐写得很简洁、精练，但却非常富于深情。全曲的结构为复二部曲式，第一部是一个以 a、a'+b、b'所构成的单二部曲式，这里的“b”实际上就是“a”的高八度移位的展开，也就是说这两个乐段是建立在同一个主题基础上的。值得注意的是作品的第二部是以原来的“a”和“b”作为基础的自由展开的单二部曲式。由此可见，整个作品的音乐实际上就是建立在开始“a”的主题基础上写成的。在一首歌曲中音乐材料如此集中，音乐的逻辑如此严密，所表现的感情如此深厚，表明瞿希贤后期创作所体现的风格逐渐进入到一个深思熟虑的新境界。（例四：《把我的奶名儿叫》）

混声四声部合唱《飞来的花瓣》（望安词），是作者对人民教师表示崇敬和爱戴的抒情性合唱曲。这首作品的结构与上述《把我的奶名儿叫》不相同，但在作品的风格和特色上，与上述歌曲是基本一致的。淳朴、深情、简洁、富于逻辑性，是这两首作品、也是瞿希贤后期同类作品的共同特征。另外，适度而又有效地发挥合唱的表现力，也是这两首作品给人们留下的共同深刻的印象。

瞿希贤在创作中还有一定数量的改编性合唱曲，如女声无伴奏民歌合唱加领唱《小白菜》、男高音领唱及混声合唱《乌苏里江船歌》、无伴奏男声合唱《等你到天明》和《在那遥远的地方》等。其中特别是《乌苏里江船歌》曾广泛被国内外合唱团体所采用。她还将过去不少独唱或齐唱的歌曲改编为合唱的形式，如合唱曲《听妈妈讲那过去的事情》等。可以看出，瞿希贤对中国民歌热爱之深。

1992 年瞿希贤曾应约为刘半农先生的一首新诗《面包与盐》写

了一首说唱风格的混声合唱，经在北京首演后给人们留下很深的印象。这可能是瞿希贤创作中吸取我国北方说唱音乐遗产最突出的一个例子。首先，在其钢琴伴奏织体（尤其是在一些过门的部分）中表现出明显的北方大鼓节奏和音调的影响，在其声乐曲调的进行、特别是曲调与语言音韵的关系上，则更显出大鼓的深厚影响。以往我国有一些作曲家（如张曙、冼星海、徐曙、张鲁、李群等）都曾在叙事性独唱歌曲中吸取我国说唱音乐的音调取得了较好的成果，瞿希贤则是在艺术性合唱音乐方面做出了新的有益的探索。另外特别需要指出的是，瞿希贤在这里并非仅仅从形式上简单吸取我国民间说唱音乐的遗产，这一点不是她写作这首作品的主要目的。她这样写的根本目的是：力求通过这些民间的音调、节奏，更好地表现在“五四”时期中国老百姓的形象和他们的内心情感，这也是刘半农的这首诗作所要求的。（例五：《面包与盐》）

为少年儿童创作音乐作品仍是瞿希贤的创作中所关心的一个领域，其中影响较大的作品有：童声合唱《我们与你们》（金波词）、《找馍馍》（葛翠琳词）、《孤独的小羊羔》（邢籁词）等。

瞿希贤从50年代中以来，曾先后六次为我国拍摄的电影进行配乐，其中比较突出的是1959年为故事片《青春之歌》所写的音乐、1960年为故事片《红旗谱》所写的音乐，以及1982年为故事片《骆驼祥子》所写的音乐。尤其是她写的《骆驼祥子》，由于吸取了北京传统曲艺中单弦和大鼓的音乐为素材，并结合剧情的要求而有所发展和创造，成功地创造了具有时代特色和剧中人物“祥子”的音乐形象，及整个剧情所要求的、地道的北京色彩的音乐。

综上所述，瞿希贤是中国近现代音乐史上从事音乐创作时间最长、社会影响最大的女作曲家，同时，她也是我国当代最重要的一位紧密联系实际、在艺术上不断有所创新追求的作曲家。

为人民音乐事业的发展奋斗终生
——吕骥及其音乐创作

（发表于《人民音乐》1994年第十一、十二期）

我的观点，集中起来，中心就是为人民。我以为无论音乐创作，还是音乐理论，都不能离开人民。音乐创作应该歌颂人民的斗争和胜利，歌唱人民的欢乐和苦难，歌唱人民的希望和未来；而音乐理论则应该研究人民的生活，音乐与人民、时代的关系，为人民当前的利益而思考，为人民美好的未来而思考。

——吕　骥

吕骥，原名吕展清，笔名霍士奇、穆华等。1909年4月23日生于湖南湘潭城内的一个知识分子家庭。吕骥在小学期间就开始学习吹奏箫、笛等民间乐器，并自学风琴的弹奏。1924年入湖南省立第一师范学校学习，并在那里接受初步的马克思主义思想影响，学习其理论文献。1927年到武汉，原拟去中央军事政治学校工作。长沙“马日事变”后，中共地下党组织准备撤离武汉，他只得暂回湘潭。1928年秋去扬州中学，1929年秋又去泉州黎明高级中学任音乐教师。1930年到上海，考入上海国立音乐专科学校，主修钢

琴。在"九一八事变"及"一·二八事变"后，吕骥决心停止学习，与盛家伦等到武汉从事左翼戏剧活动，并任左翼"剧联"武汉分盟的组织部长。1933年初冬，因领导人被捕，吕骥被迫避居上海，组织决定他就留在上海工作。于是，他又进入国立音专，主要学习声乐。同时，开始与聂耳、任光等共同推动上海的"左翼音乐运动"，并积极从事有关革命群众歌曲的创作。1934年秋，吕骥开始深入上海的女工夜校，组织女工的歌咏活动。1934年冬，吕骥参加由电通影片公司的音乐工作，担任影片《都市风光》的配乐指挥和影片《自由神》的配乐作曲工作。1935年春，他正式加入了中国共产党，并与沙梅等人组建了进步歌咏团体"业余合唱团"。1936年初，为了组织更为广泛的抗日统一战线，"左翼"各个联盟纷纷宣告自动解散。吕骥与孙师毅出面组织"词曲作者联谊会"（又名"歌曲作者协会"）。此外，为了有组织地培养新的歌曲创作人才，不久吕骥又组织了"歌曲研究会"，开展对歌词、歌曲创作的学习和研究。参加该研究会的有：孟波、麦新、孙慎、联抗等十多位同志，冼星海、贺绿汀、周钢鸣还曾为之做了专题报告。也是在这时期，吕骥先后完成了他的一系列优秀的歌曲作品，如《新编"九一八"小调》（崔嵬词）、《中华民族不会亡》（柳野词）、《自由神》（孙师毅词）、《鲁迅挽歌》（张庚词）、《聂耳挽歌》（孙师毅词）、《保卫马德里》（麦新词）等。

1936年，原"左翼"的文化工作者为了广泛团结所有的爱国力量，提出了"国防文学"、"国防戏剧"等口号。吕骥曾为《生活知识》编辑了《国防音乐》特辑，由此正式提出了"国防音乐"的口号。吕骥以"霍士奇"的笔名，发表了《论国防音乐》、《音乐的国防动员》（该文发表于艾思奇主编的重要理论刊物《读书生活》）。之后不久，他又在党的主要文艺理论刊物《光明》月刊上，发表了《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》、《新音乐的现阶段》。在这些具有鲜明方针性

的音乐理论文章中，他不仅对抗日救亡时期的“新音乐”应如何面向现实、面向群众，激发人民群众的爱国热情和求得民族的解放，提出了庄严的号召，而且第一次从理论上阐述了“新音乐”的理论方针和创作原则。他的这些主张对于后来的中国“新音乐运动”的开展有着深远的影响。

1937年初，吕骥到达北平，努力将救亡歌咏运动与当时蓬勃开展的北平学生运动结合起来。在他的直接领导下，组成了北平的“学联合唱团”，将抗日的歌咏运动从各大学逐步扩及北方的爱国军民中。著名的抗日歌曲《武装保卫山西》，正是吕骥当时在山西为那里的“决死纵队”而创作的。这首歌曲很快在华北以至全国各地广泛流传。

1937年10月，吕骥到达延安，先分配到抗日军政大学工作。在那里他写下了另一首名扬全国的歌曲《抗日军政大学校歌》(凯丰词)。不久，他又被调到陕北公学去工作，在那里他又创作了《陕北公学校歌》、《毕业上前线》、《西北青年进行曲》(均为成仿吾作词)。1938年2月，吕骥奉命参与“鲁迅艺术学院”的筹建工作。该院建立后，他即担任其院务委员兼音乐系主任。从此他开始转入艺术教育领域，为根据地音乐教育事业的建设做出了长期的努力。在“鲁艺”初期，他又创作了歌曲《开荒》(天兰词)、话剧插曲《大丹河》(王震之词)，以及为歌剧《农村曲》(李伯钊编剧，向隅等作曲)创作了开始很小一部分和最后的合唱曲《壮丁上前线》等。1939年7月，沙可夫和吕骥率领部分“鲁艺”师生到晋察冀敌后根据地，筹建那里的华北联合大学，任其文艺部副主任兼音乐系主任。在那里，吕骥又创作了《华北联大校歌》(成仿吾词)、《参加八路军》(崔嵬词，同名活报剧的插曲)、合唱曲《向着列宁斯大林道路前进》(沙可夫词)、《青年歌》(华丁词)等。

1940年7月，吕骥被调回延安，继续在“鲁艺”任教务处长、音乐系主任，并兼任音乐工作团的领导。在那时，吕骥以更多的精力投入于音乐教学的改革和提高。同时，他又积极推动“鲁艺”师生开展有关民族音乐的研究。为此，他专门撰写了一篇纲领性的文章《中国民间音乐研究提纲》，为正确开展民族音乐的研究提出了完整系统的见解。1941年冬，为了祝贺郭沫若五十诞辰，吕骥以郭沫若的著名长诗《凤凰涅槃》谱写了一部同名大合唱。1945年春，他兼任“鲁艺”的副院长。

1945年秋抗日战争胜利后，由吕骥及张庚带队，“鲁艺”全体师生迁往东北，原拟作为东北大学的一部分在佳木斯继续办学。不久，为了适应东北战场的新形势，奉命将其改编为四个文艺工作团，分散在牡丹江、佳木斯、哈尔滨及辽南四地，深入农村，一边工作、一边进行创作演出。吕骥任这四个团的总团团长。1947年在战火弥漫的条件下，以吕骥为首积极创办了音乐刊物《人民音乐》，由他兼任其主编。1948年4月，他受命负责筹建“东北音乐工作团”，同时又编辑出版了《新音乐论文集》、《民间音乐论文集》。同年5月，他又被调赴北平，参加全国文艺界代表大会的筹备工作。1949年7月，在中华全国文学艺术工作者代表大会上，吕骥向大会做了《解放区的音乐》的报告，全面总结了解放区音乐的特点和成就。在那次会议期间，成立了“中华全国音乐工作者协会”，吕骥被选为该协会的主席。

1949年8月，中央决定创办中央音乐学院，并任命吕骥为中央音乐学院的副院长及该院党组书记、总支书记，全面负责该院的领导工作。从1949年秋至1956年冬的七年间，吕骥非常重视引导师生密切联系实际的锻炼，以及对民族民间音乐的学习和对苏联的学习，为中央音乐学院的建设与发展打下了坚实的基础。

1957年初，吕骥调离中央音乐学院，专职主持“中国音乐家协

会”的领导工作。在他的努力推动下，由中国音乐家协会直接领导，从1950年起先后创办了《人民音乐》、《歌曲》、《音乐创作》、《音乐译文》、《儿童音乐》以及《音乐研究》等各种专业性音乐刊物。同时，他又推动各有关方面，举办了各种形式的音乐作品评奖活动，以及组织各种形式的音乐舞蹈会演（如“第一届全国音乐周”、“全国民族民间音乐舞蹈会演”等）。这些活动对推进中国现代音乐事业的建设和发展具有重要的作用。

吕骥在主持中国音乐家协会的领导工作中，还十分重视有关我国民族民间音乐事业的发展，如对团结各方面民族民间音乐的人才、组织力量收集整理古代音乐遗产（特别是古琴音乐）和各地民间音乐遗产、进行有关中国古代音乐史和中国近现代音乐史的研究等。他自己也具体参与有关中国古代音乐和中国古代音乐思想的研究，并写出了多篇在学术上有一定分量的论文。

1985年后，他退居二线，被选为中国音乐家协会的名誉主席。同年9月，在德国召开的国际音乐理事会上他被选为该组织的“终身荣誉会员”。

作为一位作曲家，吕骥从30年代初就开始了音乐创作活动。尽管后来他难以将自己的主要精力投入于音乐创作，但在半个多世纪中，他没有完全停止过音乐创作的实践。吕骥的音乐创作主要集中于各类声乐体裁，其中尤以他在30年代至50年代所写的群众歌曲最为突出，如《聂耳挽歌》（孙师毅词）、《中华民族不会亡》（柳野词）、《保卫马德里》（麦新词）、《武装保卫山西》（夏川词）、《抗日军政大学校歌》（凯丰词）、《毕业上前线》（成仿吾词）、《开荒》（天兰词）、《铁路工人歌》（肖三词）、《毛泽东颂》（新疆俄罗斯族民歌词）、《反对武装日本》（放平词）、《消灭细菌战》（郭沫若词）等。此外，他还为戏剧、电影写过配乐和插曲，其中一些插曲曾在群众中有过较大的影响。如

《新编"九一八"小调》(崔嵬、钢鸣词,活报剧《放下你的鞭子》插曲),《自由神》(孙师毅词,电影《自由神》主题歌),《壮丁上前线》(李伯钊词,歌剧《农村曲》终曲),《大丹河》(王震之词,话剧《大丹河》插曲),《参加八路军》(崔嵬词,活报剧《参加八路军》插曲)等。在合唱音乐方面,吕骥最主要的代表作是根据郭沫若的同名长诗所创作的大合唱《凤凰涅槃》。

吕骥是我国三四十年代抗日救亡歌咏运动的倡导者和实际领导人之一,他的许多群众歌曲正是为了当时风起云涌的抗日救亡歌咏的需要而创作的。对于这些歌曲的创作,吕骥后来曾谈了三点具体体会:"一,要尽可能地、真实地表达群众的革命感情,首先要他们能唱;二,要唱我自己的调子,不唱别人唱过的调子;三,自己唱过的调子也不要重复。"(引自《吕骥歌曲选集》"自序")这说明吕骥对自己的歌曲创作是有着相当明确的目标的。这些目标从大的方面讲,就是"为工农大众",这与聂耳所确立的方向是一脉相承的。但是,吕骥更强调要表现出自己的个性,即所谓"要唱我自己的调子,不唱别人唱过的调子"。

作为一位作曲家,吕骥以自己30年代的歌曲创作,显示了自己的创作才能和艺术特色。30年代是中国人民社会生活充满矛盾和复杂斗争的年月,也是中国人民从屈辱、痛苦中,以顽强的斗争精神取得全面的团结和走向一致抗日的最关键的十年。在这一神圣的全民斗争过程中,救亡抗日歌咏运动曾发挥了巨大的宣传鼓动作用。当时,不仅是聂耳、冼星海的歌声鼓舞了千百万人民群众的爱国热情,以吕骥为代表的许多年轻的新音乐工作者也积极地投入了这一神圣的斗争。当时除了聂耳、星海的歌曲外,具有很大社会影响的音乐作品就是吕骥的各种类型的歌曲。其中有十分群众化的进行曲《中华民族不会亡》、《武装保卫山西》、《民众救国歌》、《参加八路军》,也

有豪迈战斗精神的艺术性独唱曲《保卫马德里》、《自由神》；有富于深厚感情的《聂耳挽歌》、《鲁迅先生挽歌》，也有具有强大鼓舞力量的《抗日军政大学校歌》、《西北青年进行曲》；有清新淳朴的、民歌风独唱曲《新编"九一八"小调》，也有朴实爽朗、别具一格的民歌进行曲《开荒》；还有富于强烈戏剧性的、民族风格的独唱曲《大丹河》，等等。从歌曲的演唱形式看，包含齐唱曲、各种类型的合唱曲、音乐会的独唱曲，以及电影、活报剧、话剧、歌剧的插曲；从歌曲内容的性质看，包含群众歌曲、艺术歌曲、一般抒情歌曲，以及各种校歌、纪念性的悼歌等。可以说，在这十年左右的时间内，吕骥写下了自己一生中社会影响最重要的一批代表作，这时期是吕骥歌曲创作的旺盛时期。

在吕骥上述的代表性歌曲中，基本上体现了他的独特的艺术个性，即参照西方歌曲创作的经验与模式，但不为其所束缚；注意歌曲曲调的顺畅动听，但不以其作为创作的目标。吕骥在创作中非常注重运用富于个性的音乐语言表达歌词内容所要求的情感和意境，因而他的作品总是以其充满不同一般的激情给人留下深刻的印象。

《聂耳挽歌》（孙师毅词），是吕骥最早引起人们注目的一首富于独创性的群众歌曲，创作于1935年聂耳逝世不久。这首歌曲的音乐和歌词以其巨大的悲痛和无限的深情，给人留下深刻的印象。因为词、曲作者都是聂耳生前的挚友，他们对突然听到聂耳去世的噩耗，自然引发了出自内心的强烈悲痛。全曲包括由建立同一主题音调和同一调性基础而组成的三个段落。而节奏的不同处理，则是这三个段落间形成对比的重要因素。从结构上看，吕骥对这三个段落融会运用了我国的"起、承、转、合"四部结构原则和西洋的"da capo"三部结构原则。即在其开始的12小节是歌曲主题的"起"，其后的12小节则是这个主题的"承"，两者组成全曲的第一部；此后的16小节为

歌曲的中间段,构成歌曲结构的"转";最后16小节的音乐实际上是第一部音调的变化反复,构成歌曲的"合"。

《中华民族不会亡》(柳野词),是吕骥在抗日救亡运动中影响最突出的一首群众歌曲,作于1936年。这首歌曲在结构上每个乐句都是以2+3或3+2的5小节所构成,造成一种不平衡的、富于动力的感觉,但是全曲又是由形成对称的三个上下句的乐段所组成(即a、b、a的单三部曲式),在总体上则达到了对比与统一的平衡。这种结构上的处理,在一般的群众歌曲创作中是比较少见的,但在吕骥这时期的创作中却不是独一无二的例子。如在他的《毕业上前线》中,他也在全曲的中段插入一个以$\frac{6}{8}$拍子与$\frac{2}{4}$拍子相混合的曲调,以与前后比较整齐的$\frac{2}{4}$拍子的音乐造成在节拍上的对比统一的平衡。类似的情况,还可以从《自由神》和《鲁迅艺术学院院歌》中看到。

另外,在这首歌曲中还可以发现吕骥喜欢运用同一音调和节奏型的不断重复,以造成情绪与力量的逐步增长。这种情况在我国的民歌、戏曲、说唱中是常用的。例如山西民歌《打连成》、陕西民歌《卖菜》、云南民歌《猜调》等。类似的例子在吕骥的歌曲创作中也是不少见的,如他的《武装保卫山西》就表现得非常突出。

《保卫马德里》(麦新词),是吕骥在当时站在被压迫民族的立场对西班牙人民坚决反对法西斯统治的斗争表示声援的、充满国际主义热情的独唱歌曲。这也是当时中国音乐界对这个伟大的革命斗争做出及时反应的、唯一的一首艺术性独唱曲。在这首歌曲中充分显示了吕骥在曲调进行和节奏处理上那种不落俗套的艺术个性和颇具倔强的内心激情。这种特点在后来的《抗日军政大学校歌》中则获得更进一步的发展。

吕骥当时大多数的歌曲似乎没有有意识去追求音乐的民族风格,他的许多作品都是建立于西方的大小调七声音阶基础上,没有

特意避免运用音阶的第四、第七音和由此出现的小二度进行。但是，这不等于他不重视这个问题。针对有些作品题材的特殊要求，他也创作了具有非常突出民歌风的歌曲。如为活报剧《放下你的鞭子》中一位农村姑娘所写的插曲《新编“九一八”小调》，就是完全以五声宫调式作为基础的，其音调的进行也具有典型的东北民歌的特色。后来在他的《开荒》中则进一步运用了典型的“五声商调式”的音调进行，而在《大丹河》中则是运用了“七声徵调式”的音调进行，表现了浓厚的西北地区的特色。他的《武装保卫山西》，则是他创作具有民族风格的进行曲的成功范例。所以，尽管吕骥这一类的作品数量不多，但这些作品表明了他对我国民族民间音乐的深厚功底。

40年代，由于吕骥所担负的行政领导工作愈益加重，他的音乐创作的数量明显地有所减少。除了合唱作品外，他的其他各类歌曲创作的基本风格与他30年代的作品也没有很大的改变。其中比较突出的作品有《铁路工人歌》、《挽歌》（挽皖南事变中牺牲的烈士）、《攻大城》等。但是，这时期吕骥在创作上以其合唱作品有明显的突破。首先，吕骥在1940年4月于晋察冀根据地以沙可夫的词写了一首混声合唱《向着列宁斯大林的道路行进》。这是一首由四段组成的单乐章大型合唱曲，作品的音乐气势豪迈、雄壮有力，富于强烈的激情。在作品的第二段中，作曲家有意识运用了复调性自由模仿的手法与前后的音乐形成明显的对比。从总的讲，在这首作品中对这些多声技法的运用和合唱效果的发挥还有一定的局限。

1941年为了庆祝郭沫若五十诞辰，吕骥以郭沫若“五四”时期的著名诗篇《凤凰涅槃》谱写了一部篇幅巨大、多乐章的大型声乐套曲。全曲共分五个乐章，即：一、《序曲》（混声合唱），二、《凤歌》（男声独唱与男声合唱），三、《凰歌》（女声独唱与女声合唱），四、《群鸟歌》（男高音领唱与混声重唱），五、《凤凰更生歌》（男女声独唱、领唱与

混声合唱)。原诗是借用古代天方(今伊朗一带)民间神话:凤凰出生五百年后死去,复从死灰中更生,鲜美异常,永不死亡。诗篇抒写了诗人对旧中国的黑暗污秽感到无比的悲愤,同时又看到人民群众中潜藏着火一样的强大威力,既可以破坏旧世界的一切黑暗、丑恶势力,同时也能建设起没有剥削和压迫,充满理想和光明的新世界。”(引自《凤凰涅槃》总谱的“曲作者附记”)这部作品的音乐借鉴了欧洲清唱剧的经验与模式,成功地对原诗内容所要求的意境、形象,特别是感情,做了音乐的刻画。由于感情的刻画是各个乐章的主体,整个作品自始至终充满浪漫主义的色彩。例如其《序曲》中悲剧性的合唱、《凤歌》中富于激情的戏剧性男高音独唱、《凰歌》中娓娓动听的抒情性女高音独唱,以及《凤凰更生歌》中热烈欢畅的男女声领唱与合唱,都以其感人的音响而震撼人心。这部作品对现代西方创作技法的运用,无论是其曲式结构的严谨和和声语言的丰富方面,都说明了作曲家的艺术技巧的深厚功底。特别对各种复调技法的运用,可以说在当时中国音乐创作中是极其出色的。如在其《序曲》的第五、第六段末尾的四声部赋格段的运用,其声部进行既清晰规整,其合唱效果又十分动人。

类似的广泛运用复调技法的成功的例子,在这部作品中还可举出不少。例如在《凤歌》中男声独唱声部与长笛助奏声部所形成的自由模仿,以及在《凰歌》中女声独唱声部与单簧管助奏声部所形成的自由模仿,都给人留下深刻的印象。总之,这是一部思想性与艺术性都达到相当高度的、值得注目的大型声乐创作,是我国近现代合唱音乐发展过程中继《海韵》、《长恨歌》、《黄河大合唱》之后的一部别具一格的大型创作。这部作品的不足是在其音乐的风格上还留有比较明显的欧洲清唱剧的痕迹和影响(比较突出的是其第一、第五乐章),这是作曲家在当时认为:从原诗的内容和产生的时代,不适合

运用群众歌曲的音调和民歌的音调的结果。显然,作曲家的考虑不是没有道理的。

从50年代至80年代,尽管吕骥长期担任较重的行政领导工作,他仍在工作之余进行不间断的音乐创作活动,在群众歌曲、艺术歌曲、少儿歌曲等方面都留下一定数量的作品。其中比较突出的有《毛泽东颂歌》、《反对武装日本》、《消灭细菌战》、《祖国颂》、《美国黑人要自由》、《红领巾》、《六一国际儿童节歌》、《国旗,国旗,多鲜红》、《车尽银河水》和《最可爱的人回来了》等。

除了音乐创作活动以外,吕骥还曾在音乐评论和理论研究方面做了大量的工作。吕骥在这个领域的著述主要集中于三个方面,即:一、关于各个时期我国音乐事业(特别是音乐运动、还包括音乐创作)的发展的见解;二、关于学习民族民间音乐的见解;三、关于对我国古代音乐思想及理论的研究。半个多世纪以来,吕骥一直坚持"一切为人民"这个基本方针进行自己的音乐工作。尤其对音乐理论工作,他主张"音乐理论应研究人民的生活,音乐与人民、时代的关系,为人民当前的利益而思考,为人民美好的未来而思考"(引自《吕骥文选》自序)。这一点最鲜明地体现在他有关我国音乐事业和音乐运动方面的评论中。例如在30年代所写的《论国防音乐》、《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》,40年代所写的《近十五年来的新音乐》、《解放区的音乐》,50年代所写的《新情况,新问题》、《关于音乐理论批评工作的几个问题》、《社会主义的民族的新音乐的成长》等文章中,吕骥都是以"为人民"为出发点,坦诚地提出自己的见解(包括建议、批评和自我批评)。这些见解从今天看来难免还存在这样那样的不足,但它们的主导方面则是"有利于加强音乐与祖国人民、音乐与时代的关系",因而曾在中国音乐界有过不小的影响。全盘否定吕骥在这方面所产生过的积极影响,显然是不"实事求是"的。

吕骥是我国音乐界较早认识到继承和发展我国民族音乐传统的重大意义的主要代表，在这方面他与刘天华、王光祈的思想较为接近，而与萧友梅、黄自等人的观点不尽相同。他更强调立足于民族的根基，更强调与广大人民群众融为一体，掌握"活"的民族音乐传统——丰富多彩的民间音乐。其中特别以他在40年代初所写的《中国民间音乐研究提纲》一文，则是我国最早从民族音乐学的高度，全面论述正确研究我国民间音乐的目的、方针、方法的纲领性的理论文献。新中国建立后，吕骥在领导中国音乐家协会的工作中，不仅实际组织了许多有利于开展全国性的、学习和继承民族民间音乐传统的各种活动，他还重视通过理论论述以促进这方面的工作。其中比较重要的论述有《为"河北民间歌曲选"的序》、《略论七弦琴音乐遗产》等。他的这些论述，在很长的一段时期内，曾对促进我国民族音乐理论研究的工作有很大的影响。此外，他还长期进行有关中国古代音乐及古代音乐思想的研究，先后完成了学术论文《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》和对《乐记》研究的三篇重要论文为主的专著《〈乐记〉理论探新》。

吕骥在其长期的音乐实践中，曾对中国专业音乐教育的建设做了大量的工作。具体讲集中在他对延安"鲁艺"音乐系的建设和对其特殊的音乐体制的制定，以及他对建国后中央音乐学院的建设和发展，均有过相当的影响和贡献。吕骥自己在30年代曾亲身感受过以上海"国立音专"为代表的我国专业音乐教育体制的优点和缺点，因此在他具体领导有关音乐教育的工作中就必然带着科学性的批判态度，力图在这方面进行根本性的改革。如在有关"鲁艺"音乐系的建设工作中，开始他比较强调"一切必须服从当时的政治环境和革命工作的需要"，以及"从当时十分困难的客观条件出发"，不得不对过去比较正规的教学体制和秩序做较大的改变。但是，在过后的具

体实践过程中，他仍能不断根据工作的情况加以调整（如对“鲁艺”音乐系第三、第四期的学习安排）。可是，当时有些人对他的这些工作的调整没有做出正确的评价。又如后来在他具体领导中央音乐学院的工作中，他力图全面吸收西方的音乐教育体制的经验和“鲁艺”的音乐教育体制的经验，逐步创立一套适合中国国情的、新的教育体系。应该说，吕骥的这些努力，对中华人民共和国成立后中国专业音乐教育事业的建设和发展的贡献，是十分突出的。

无私无畏、忠贞不渝

——贺绿汀及其音乐创作

（发表于《人民音乐》1995年第二期）

不要以为从音乐学校毕业出来就一切问题都解决了，就可以得心应手地创作你的伟大作品了。尚有待于他继续虚心向伟大的现实生活学习，向自己民族音乐学习，这才是音乐创作真正的源泉。

——贺绿汀

贺绿汀，原名贺楷，字安卿，号抱真，笔名罗亭、华生、山谷。1903年7月20日出生于湖南邵阳（今邵东县）。1913年他入当地一所新学堂“循程学校”读书，1918年毕业，1919年考入邵阳的县立中学。1921年初中毕业，因无力继续升学，只能在当地东乡的仙槎小学做教员（音乐、图画）。1923年春，入长沙岳云学校艺术专修科，开始系统地学习作曲理论、钢琴、小提琴以及绘画。1924年冬毕业后，留校教课并在湘江中学兼课。1926年夏，回邵阳，任县立中学及县立师范音乐、绘画教师。同年秋，参加当地的农民运动，并加入中国共产党。1927年“马日事变”后，被迫离开邵阳，经长沙、武汉至广州，参加了中国共产党领导的、

著名的“广州暴动”。起义失败后，随红军第四师到海丰根据地，在彭湃领导下的中共东江特委做宣传工作，并创作革命歌曲《暴动歌》。1928年被派往上海，因未能接上组织关系，才去南京匿居，但仍遭反动派逮捕，在狱中被关了近两年。1930年初出狱后，到上海，暂时在上海的私立小学教书，同时准备报考上海国立音乐专科学校。1931年春，入国立音专选修科，师从于黄自及欧萨柯夫教授。1932年春，去武汉，在私立武昌艺术专门学校音乐科任教。同年8月，与“音乐”的同学姜瑞芝女士结婚。为了教学的需要，他认真翻译了著名理论家普劳特编写的《和声学的理论与实用》。这本教材于1936年由上海商务印书馆正式出版后，曾被国内许多音乐院校所采用。

1933年秋，贺绿汀重返上海，再度考入国立音专，入师范科，继续从师黄自和欧萨柯夫，主要学习作曲理论和钢琴。1934年他的钢琴曲《牧童短笛》获齐尔品所举办的“征求中国风味钢琴曲”的头奖，从此饮誉乐坛。同年冬，经聂耳的介绍，入明星影片公司，开始从事电影配乐工作。在两年多的时间内，他先后为明星、电通、新华、艺华等电影公司的十七部电影（如《风云儿女》、《都市风光》、《乡愁》、《船家女》、《生死同心》、《十字街头》、《马路天使》等）作配乐，并创作了大量电影插曲（如《春天里》、《工人之歌》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》等）。1936年，贺绿汀加入了进步音乐组织“歌曲作者协会”（又名“词曲作者联谊会”），并在黄自的支持下，与廖辅叔、江定仙、陈田鹤、刘雪庵共同编写了《小学唱歌教科书》等。

1937年秋，抗日战争全面爆发，经上海地下党及进步群众组织的安排，贺绿汀与宋之的、欧阳山尊、李丽莲、塞克、崔嵬等著名文艺工作者参加了“上海文艺界抗日演剧一队”，奔赴华北前线宣传抗日。在那期间，他先后写下著名的抗日歌曲《游击队歌》、《上前线》（又名《干一场》）、《保家乡》等。1938年5月，他到武汉，任军委会政

治部第三厅所属的中国电影制片厂音乐科长，及“中国合唱团”总干事。同年秋，他随中国电影制片厂内迁重庆。1939年先后兼任重庆中央广播电台音乐组长、中央训练团音乐干部训练班教师、育才学校音乐组主任等职。在此期间，他又先后创作了独唱曲《嘉陵江上》、《阿依曲》，无伴奏混声合唱《垦春泥》，混声合唱《胜利进行曲》（之二），新笛独奏曲《幽思》，以及管弦乐《晚会》等。

1941年“皖南事变”后，重庆的政治空气愈益严酷，在中共党组织的安排下，贺绿汀奔赴华中抗日根据地，在华中鲁迅艺术学院任教，并任新四军鲁迅艺术工作团音乐组长，主持那里的音乐干部训练班等。他的妻子和两个女儿，则被组织先送至延安工作和学习。1943年7月，他由华东根据地辗转皖、苏、冀、晋、陕五省，才到达延安。先在延安鲁迅艺术学院音乐系任教，并曾应王震的邀请去南泥湾著名的三五九旅深入生活。1944年，他调任联防军政治部宣传队音乐指导。在此期间，他先后创作了合唱曲《一九四二年前奏曲》（又名《新世纪的前奏》），歌舞剧《徐海水除奸》、《烧炭英雄张德胜》，秧歌剧《草苔子没有铁硬》等。1945年抗日战争胜利后，他又创作了大型合唱改编曲《东方红》，管弦乐《森吉德玛》、《胜利进行曲》、《山中新生》等。1946年4月，贺绿汀随联政宣传队赴东北的途中奉命调回延安，先后任中央党校文艺工作研究室音乐组长、中央管弦乐团团长。1948年，任华北人民文化工作团副团长，并创作了华北大学校歌《新中国的青年》等。1949年春，他到北京，兼任北京师范大学音乐系主任。同年7月，他被选为中华全国文学艺术界联合会常务理事、中华全国音乐工作者协会（后改名为中国音乐家协会）副主席等职。

同年10月，贺绿汀调上海任中央音乐学院副院长，兼其“华东分院”（后改名为上海音乐学院）院长。1954年，他又被选为华东音乐家协会（后改名为中国音乐家协会上海分会）主席。1955年，中国音

协创办了当时唯一的、以五线谱印制的、专业音乐创作刊物《音乐创作》，他兼任该刊副主编。1956年贺绿汀当选为中国共产党第八次全国代表大会代表。1959年，他兼任大型综合性辞书《辞海》编辑委员会委员及其"音乐"分支学科主编。1966年开始的十年"文革"中，他曾长期遭受"四人帮"一伙的残酷迫害，但他多次与"四人帮"及其一伙进行了面对面的斗争，表现了一位共产党员对革命坚贞不渝的铮铮铁骨，赢得了"硬骨头音乐家"的美誉。1979年后，贺绿汀再次出任上海音乐学院院长，并被选为中国文联的副主席、第三届中国音协的副主席。1983年，在第二十届国际音理会（IMS）上，贺绿汀当选为该会的荣誉会员。1984年后，他退居二线，改任上海音乐学院名誉院长、中国音乐家协会及上海音乐家协会的名誉主席。

新中国成立后的四十年间，尽管贺绿汀不得不以大量的精力投身于行政领导工作和社会活动，他仍坚持不断挤时间进行音乐创作。其中主要有独唱歌曲《慰问信飞满天》（柯蓝词，1950年）、《快乐的百灵鸟》（金波词，1960年）、《卜算子·咏梅》（毛泽东词，1964年）、《菩萨蛮·纪念周总理逝世一周年》（芦芒、里民词，1977年）、《韶山银河》（原名《韶山银河天上来》，汪道哉词，1978年）等；合唱曲《人民领袖万万岁》（郭沫若词，1951年）、无伴奏合唱《我的心上开了一朵玫瑰花》（皮作玖词，1955年）、大合唱《十三陵水库》（王亚凡等词，1958年）、大合唱《上海第三次武装起义·纪念周总理》（芦芒词，1978年）等；电影音乐《上饶集中营》（1953年）、《宋景诗》（1956年）、《曙光》（1979年），话剧音乐《曙光》（白桦编剧，1977年）等；以及相当数量的群众歌曲、儿童歌曲等等。有关出版部门曾先后将他的作品结集出版，其中主要有《贺绿汀钢琴曲集》（1956年）、《贺绿汀歌曲集》（1957年）、《贺绿汀合唱曲集》（1982年），以及《贺绿汀音乐论文选集》（1981年）和《贺绿汀音乐论文选集》第二集（1989年）等。他的许

多作品还被有关音像出版部门录制成唱片和盒式磁带。

在贺绿汀从事音乐工作的七十年间,在新中国成立前,他大部分精力投身于实际的音乐教学(他教过全部作曲理论课,还教过作曲及合唱指挥等);到新中国成立以后,他除了作为上海音乐学院院长担负繁重的教学行政工作,还要作为中国音协和上海音协的领导,从事大量中外音乐文化交流的活动。但是,他仍始终抓紧时间进行自己的音乐创作活动,一直坚持到古稀之年。作为一位专业的作曲家,贺绿汀除了早年所写的习作以及参加革命后所写的《暴动歌》外,真正作为音乐艺术的创作,则起始于30年代他进入上海国立音专之后。在这半个多世纪的创作旅程中,大致可分为四个阶段:一,1931年至1937年,这阶段他主要从事艺术歌曲、钢琴音乐和电影音乐(包括戏剧插曲)的创作,他是当时国立音专师生中从事电影音乐的最突出的一位代表;二,1937年至1943年,他大部分时间投身于群众革命斗争,以创作抗日内容的合唱曲和独唱曲为主,他的许多有重大影响的抗日歌曲几乎都写于这个阶段;三,1943年至1949年,他主要在抗日根据地及解放区活动,曾创作了不少接近于秧歌剧的小型歌舞剧,也创作了一些管弦乐曲和合唱曲;四,1949年至1989年,他基本上处于领导工作岗位,但仍创作了不少声乐作品和电影音乐(如影片《上饶集中营》、《宋景诗》、《曙光》等)。在这半个多世纪的时间里,他总共创作了各种类型的音乐作品约二百六十多部,其中包括群众歌曲、合唱曲、独唱曲、器乐独奏曲、器乐合奏曲,以及歌剧、电影和话剧的配乐,等等。可以说,除了室内重奏和舞剧音乐外,几乎所有代表性的音乐体裁他都涉猎过。但是,在这些众多的音乐作品中,仍以他所写的合唱曲及独唱曲社会影响最为突出。其次,有关电影音乐的创作,在他一生中也占有一定的地位。器乐创作他写得数量不多,但其中有些作品(如钢琴曲《牧童短笛》、管弦乐

《晚会》等)社会影响也不小。

合唱音乐在贺绿汀的声乐作品中占相当重要的地位和分量,他所写的合唱作品主要有进行曲性的合唱曲、民歌风的合唱曲(包括民歌改编合唱曲在内)以及大型合唱曲三类。进行曲性合唱曲的代表作,主要有《游击队歌》(贺绿汀词)、《胜利进行曲》(之二,田汉词),以及《新中国的青年》(朱子奇词)等。《游击队歌》是他随"上海文化界救亡演剧一队"赴山西抗日前线时,为题献给八路军全体将士而创作的。这首作品在1938年元旦一次八路军总部高级将领会议上进行了首演,后即受到广大军民的热烈欢迎,并迅速在各抗日根据地及大后方广泛流传。这首作品以流畅明快的曲调、生动而富于活力的节奏、严谨而富于逻辑的和声进行,成功地刻画了人民子弟兵那种坚定、乐观、自豪的英雄形象。作品中段的音乐,作曲家巧妙地运用了对位化和声的合唱配置,不仅加强了与主要主题在音乐上的鲜明对比,而且更加强了作为人民战士形象的生动性和形象性。全曲虽然篇幅不长,但其构思严密、结构完整、手法洗练、音乐语言质朴流畅,充分体现了贺绿汀在音乐创作中十分重视艺术性与群众性完美结合的个性特点。

同时,从他这类合唱作品的音乐风格及手法特点,都可以明显看出受黄自合唱音乐(如《抗敌歌》、《旗正飘飘》等)风格的直接影响。此类合唱作品贺绿汀写得相当多,其中有一些是作为齐唱的群众歌曲的改编曲,有一些是作为他当时所写的电影配乐中的插曲。在30年代后期的电影音乐中,贺绿汀是当时一位喜欢运用合唱形式来写插曲的突出代表。

民歌风合唱曲的代表作,有《上战场》、《垦春泥》以及合唱改编曲《东方红》等。《上战场》(原为齐唱曲《干一场》,贺绿汀词)是一首接近于群众歌曲性的、具有中国风格的进行曲。此类作品在抗日战

争初期曾有许多作曲家进行过试探，如任光的《打回老家去》、《别了，皖南》，张曙的《壮丁上前线》、《洪波曲》，舒模的《军民合作》，冼星海的《在太行山上》、《路是我们开》，吕骥的《武装保卫山西》、《开荒》等。适当地运用不同声部的复调模仿（尤其是二声部的自由卡农形式）是这类作品的共同风格特点。贺绿汀的《上战场》正是这类合唱中的一首典型，在当时很受广大群众的欢迎。《垦春泥》（田汉词）则完全是一首提供合唱表演的无伴奏合唱曲，原为电影《胜利进行曲》中的一首插曲。这首合唱曲除了充分运用对位化和声的合唱配置外，在和声及调式上，作曲家运用了以湖南民间音乐带增二度羽调式的旋律进行与以西洋和声小调和声配置相结合的方法，使作品的音乐风格既色彩清新、又效果丰满。

民歌改编合唱曲《东方红》的音乐，作曲家为了忠实原作，对原歌曲旋律保持不变，而在合唱的配置中以各种复调的手法做不同的变奏处理，从而使原来作为一个曲调、多段歌词的分节歌，改为层层高涨、富于变化的通节歌了。这样的艺术处理，也为后来许多作曲家对同类作品的创作所效法。

贺绿汀的大型合唱音乐，主要以1959年所写的《十三陵水库大合唱》以及1942年在新四军所写的《一九四二年前奏曲》（又名《和平光明前奏曲》、《新世纪前奏曲》）、1978年所写的《上海第三次武装起义·纪念周总理》为代表。前者为多乐章的合唱套曲，后者均为单乐章的大型合唱曲。这些作品的音乐，都有一些很动人的篇章及段落（如《十三陵水库大合唱》中的《工地之夜》等），但作为整个作品的整体艺术效果则不如上述两类合唱曲，尤其是前者（《十三陵水库大合唱》）显得结构略嫌松散，缺乏很高的概括性和严密的逻辑性。

贺绿汀也创作了相当数量的少儿歌曲（以童声合唱或齐唱的形式）。对这一领域的作品，作者与当时其他进步作曲家一样，十分重

视其题材内容的社会意义,反映旧社会的贫富悬殊造成一些儿童被迫流落在街头、不得不为自己的生存而挣扎的社会现象(如童声合唱《孤儿》、童声齐唱《谁说我们年纪小》等)。对这些作品的音乐处理,他很注意适合少年儿童的生理、心理的特点,并着重表现战时中国儿童艺术形象的生动活泼和感情的真挚淳朴。他的这些少年儿童歌曲,与当时聂耳、麦新等人所写的少年儿童歌曲,成功地体现了在斗争中成长的中国新一代少年儿童的新的性格特征。

贺绿汀的独唱音乐作品,大体上可分为艺术性独唱歌曲和通俗性独唱歌曲两大类。艺术性独唱歌曲的最重要的代表作,是 1939 年所写的《嘉陵江上》。这是一首接近于歌剧咏叹调的、抒情性与戏剧性相结合的独唱歌曲。它生动地表现了抗日战争初期中国人民在民族灾难面前,对遭受国破家亡的无比悲痛和对帝国主义侵略者的强烈憎恨。整个作品在曲调与歌词的结合、伴奏与曲调的结合方面,都处理得层层相扣、天衣无缝,并为声乐演唱技术做了较好的发挥,充分体现了作曲家在音乐创作上的深厚艺术功底。几十年来,这首作品一直为许多歌唱家所喜爱,为广大音乐听众所欢迎。

贺绿汀还曾写了不少以古诗词或古体诗词为题材的艺术性独唱歌曲。如 30 年代他以李白的诗词写的《菩萨蛮·平林漠漠烟如织》、《夜思》,以及他在新中国建立后以毛泽东的诗词所写的《卜算子·咏梅》、《蝶恋花·答李淑一》等。对这类作品的音乐风格和艺术气质,他都力求做到凝练淳朴、深厚严谨,从中也可以看出黄自同类作品所给他的直接影响(尤其指他 30 年代所写的此类作品)。新中国建立后贺绿汀所写的这类作品,则明显地渗入了较多的民间音乐的影响,可以看出他在新的历史条件下进一步力求在艺术创作上体现出比较群众化的新的风格。

通俗性的独唱歌曲是贺绿汀声乐创作中带有自己创作特色的

一个重要领域。在这些歌曲中,有相当一部分又是作为电影或话剧的插曲。因而,它们的音乐形式和风格都更趋多样化。其中有一些受民间音乐的影响比较明显,甚至可说完全是民歌风的作品。如他为电影《马路天使》所写的插曲《四季歌》、《天涯歌女》,1934 年所写的《恋歌》,1939 年所写的仿绥远民歌《阿依曲》,以及在新中国建立后所写的《慰问信飞满天》、《绣出河山一片春》、《韶山银河》等。其中《四季歌》和《天涯歌女》的曲调几乎全部吸取原来的民间小调,但通过配上亲切而淡雅的伴奏后,使作品的音乐非常符合剧中人物的性格和感情要求。后几首歌曲,则都是吸取民歌风的音乐语言和分节歌的乐曲形式,又根据歌词内容的要求做了新的艺术处理。这些歌曲的音乐风格,既有民歌那种清新亲切的风味,又各自具有反映时代要求的特色。这种民歌风的抒情性独唱曲,在中国近现代音乐史的发展过程中为不少作曲家所喜爱和效法。

贺绿汀在 1937 年为电影《十字街头》所写的插曲《春天里》,是一首将民间音调与现代群众歌曲音调相结合的、非常独特的独唱曲。整个作品的音乐风格活泼、开朗、幽默、朝气蓬勃。作曲家通过巧妙地运用"啷里格啷"这样的民间衬词穿插于全曲的各个部分,成功地将带有叙述性的长篇大段歌词统一组织在建立于主要主题基础上的、富于层次起伏变化展开的艺术整体之中。

还有一些独唱歌曲,则是完全根据不同歌词内容要求所创作的抒情性独唱曲,如 1936 年所写的话剧插曲《怨别离》(共二首),1937 年所写的电影插曲《秋水伊人》及《思母》(两首歌曲曲调完全相同)等。这些作品数量虽不多,但它们均带有贺绿汀音乐创作的明显印记,即作品的曲调非常优美,乐曲的感情真挚动人,作品的艺术气质能顾及大多数市民的审美情趣,真正做到了平易近人、雅俗共赏。这在当时从学院培养出来的作曲家中是比较少见的。

贺绿汀的器乐创作数量不多，而且基本上都是小型作品。这与当时他进行创作的客观条件的限制（主要指当时整个中国音乐建设中还不具备器乐发展的理想基础和常年处于战争环境等）有一定的联系。在贺绿汀的这些器乐作品中，以他1934年所写的钢琴曲《牧童短笛》影响最突出。这首钢琴曲的产生，标志着中国作曲家已从基本模仿西方的技法，逐步进入到创造性地运用西方技法来表现具有中国生活情调和风格特点的钢琴音乐创作，揭开了新的一页。这首作品的两个具有鲜明对比的基本主题，都与我国人民的现实生活有深厚的联系，其音调也主要来自于中国的民间音乐。作曲家运用两个声部的复调性模仿来展开其乐思，是他抓住中国传统音乐着重横向线形运动的艺术特征的一种尝试。它确实给中国的听众展示了一幅乡村牧童放牛时那种优美的景色和安静自得的气氛。

乐曲中段，欢快活泼、富于跳动，其织体的写法和音乐的性格与前后形成鲜明的对比。它着重表现对生活肯定的、乐观主义的情绪，并进一步深化了牧童天真可爱的形象。这首钢琴曲是作曲家为应征著名俄裔钢琴家、作曲家齐尔品在国立音专公开征集“具有中国风味的钢琴曲”而写的，并获得了这项作品征稿的头奖。

《摇篮曲》是贺绿汀于1934年创作的几首钢琴曲中另一首值得注意的作品。在这首作品中，作曲家力求将中西两种音乐文化和谐地结合在一起，充分发挥音乐气氛的抒情和宁静，以及作品艺术形式的完整统一。这首作品在那次齐尔品的“征稿”中获得了名誉二等奖。后来，作曲家又将它改编为大提琴的合奏曲，进一步加强了作品的宁静和谐的气氛。

管弦乐《晚会》（1940年根据同名钢琴曲改编而成，这首钢琴曲最初也创作于1934年，原名《闹新年》）是贺绿汀管弦乐作品中最引人注目的一首代表作。这首乐曲形象鲜明、节奏生动、结构简练、配

器明晰,并富于地道的中国特色和浓郁的生活气息。它是在中国近代管弦乐创作发展过程中,最早成功地体现出具有中国民族风格和中国气派的一首作品。

贺绿汀于1939年曾创作了一首新笛与扬琴《幽思》(后改为长笛与钢琴),新中国成立后又创作了小提琴独奏曲《百灵鸟》(是根据他在1960年所写的独唱曲《快乐的百灵鸟》所改编的)。前者表明他力图以西洋的作曲技巧用于创造新风格的民族器乐曲的一个尝试,作品的音乐由于比较重视两个不同声部的复调模仿,其性格接近于《牧童短笛》;后者虽然是声乐作品的改编曲,但作曲家仍注意了充分发挥小提琴的各种技巧和整个乐思展开的器乐化处理。

几十年来,贺绿汀还通过音乐理论研究工作,表达自己的各种艺术见解。在他的一系列音乐评论文章中,可以看出他对我国音乐文化事业建设(具体集中在对贯彻党的方针政策,克服和抵制过去长期存在的主观主义、教条主义、宗派主义等缺点)的关心。他是我国音乐界在历次"左"的干扰中敢于公开站出来直言批评的一位突出代表,尽管他的意见常常遭到来自各方面的压力和非议(当然,有时他的见解、特别是用语也难免有些偏激)。总的讲,贺绿汀是中国近现代音乐发展过程中从革命走进学院、又从学院走向革命的一位颇有影响的革命艺术家。半个多世纪以来,他把自己整个一生的努力完全无私地贡献给了中国音乐事业的建设,他以自己的音乐创作、音乐教育、音乐理论批评方面的丰硕成果,特别是在"文革"中所表现的对"四人帮"法西斯统治和迫害敢于公开抵制和反抗的实际行动,赢得了国内外音乐同行们对他的无比崇敬和爱戴!

抒时代之音，融华夏之情
——李焕之及其音乐创作

（发表于《人民音乐 1995 年第四期》）

音乐要表现出更富于诗意的内容是语言所没能全部体现出来的东西，……我们要求音乐本身具有深刻动人的抒情性，它能满足人们的审美要求。

艺术上的探索是无止境的，……我认为探索的道路还长，“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，屈原的精神将激励我们顽强奋斗下去。

——李焕之

李焕之，原名昭彩，学名钟焕，笔名焕之。1919 年出生于香港的一个商人家庭。其父李孙修，原籍福建晋江；其母郑慧珍，原籍台湾台北。李焕之最初先后在香港仿林学校、养中女子中学附小、炽云私塾上学。他十岁（1929 年）时，曾随其父入基督教，受过洗礼。十一岁时，因父病逝，全家迁回福建厦门市，他就在当地竞存小学插班学习。1932 年春，入厦门双十中学。1934 年春，初中毕业，归故里晋江。先在培元中学念高中，半年后，回到厦门双十中学高中部学习。由于家

庭的影响，李焕之从小就经常接触粤剧、南曲、歌仔戏、梨园戏等民间音乐；同时也很早就参加了基督教的唱诗班，喜爱各种基督教圣咏和欧美优秀的通俗歌曲（如收集在《一百零一首最好的歌》中的歌曲）。在中学年代，他不仅从学校的音乐课中获得了有关音乐的启蒙教育，他还热衷参加学校的合唱队和铜管乐队，表露了他在音乐方面的才能。当时他还对文学、诗歌等具有广泛的兴趣，读了不少郭沫若、冰心、巴金等人的文学作品。在高中年代，他即萌发了对作曲的兴趣，写下了他的第一首创作歌曲《牧羊哀歌》（郭沫若词）。从那以后，他便用“焕之”作为自己的笔名。

1936年春，李焕之只身到上海报考国立音乐专科学校。由于当时入学考试日期已过，只能以“特别选科生”的名义入学，随萧友梅学习和声，并选修视唱练耳、合唱等课。当年冬，因家庭原因，他不得不辍学回厦门老家，在香港他父亲原来的商行里当练习生，一边继续自学音乐。1937年抗日战争爆发后，厦门市成立了群众性的爱国组织“厦门抗敌后援会”，李焕之与许多原来双十中学的同学都纷纷参加。就在该会的成立大会上，他经友人介绍，认识了著名进步诗人蒲风。他与蒲风合作写了许多抗日歌曲，如《厦门自唱》、《抗日救亡》、《慰劳二十九军之歌》等。通过蒲风的关系，他又与蒲风在广州所领导的“中国诗坛社”的许多进步青年诗人（如黄宁婴、金帆、可菲等）相识，并一起合作写了一些歌曲，如《保卫祖国》（克峰，即金帆词）等。

不久，战火迅速蔓延到福建，李焕之随家迁居香港，他又加入了香港地下党的外围组织“香港抗战青年社”。1938年7月，在“国家兴亡，匹夫有责”的爱国热情鼓舞下，李焕之瞒着家庭和老母，通过组织的关系，由香港经武汉、郑州、西安、洛川，直至革命圣地延安。

到达延安后，李焕之就进入了在那里成立不久的“鲁迅艺术学

院”(以下简称“鲁艺”)音乐系,作为该系第二期的学员。三个月的第一阶段学习结束,因为他在各方面的基础较好,即被留系任教。李焕之为音乐系第三、四期先后担任了基本乐理、视唱、和声、合唱等课程的教学工作。同时,他又与李凌、梁寒光、李鹰航等一起入由冼星海亲自指导的“高级班”,主要继续学习作曲和指挥等。1938年冬,他在延安“鲁艺”正式加入了中国共产党。在教学工作之余,他还热情参加了延安的各种音乐活动和“鲁艺”师生的各种演出(主要担任乐队伴奏和指挥)。1940年冼星海离延安远赴苏联,“鲁艺”音乐系合唱队的指挥就由李焕之来接任,多次“鲁艺”演唱冼星海的《黄河大合唱》,都是由他来担任指挥的,并先后为这部作品编配全部钢琴伴奏及小型管弦乐伴奏。此外,他还主编了当时延安出版的音乐刊物《歌曲》、《民族音乐》。1942年6月,他与曾在“鲁艺”音乐系第三、四期学习的李群同志结婚。

在延安的七年期间,李焕之除了大部分时间和精力主要忙于教学、编辑、演出工作外,仍坚持从事音乐创作。主要作品有合唱曲《青年颂》(乔木词)、合唱曲《春耕谣》(天兰词)、《中国女子大学大合唱》(刘御词)、《歌唱伟大的中国共产党》(原名《歌唱党的二十周年》,贺敬之词,原是一部集体创作的大型合唱套曲,该曲即这部大合唱的一个乐章)、二部合唱《青春曲》(乔木词),以及独幕剧《异国之秋》(张庚编剧)、儿童歌舞剧《小八路》(谢力鸣编剧)等。另外,1944年动笔、1945年完成的著名歌剧《白毛女》,其音乐部分除了马可、张鲁等人参与创作外,李焕之也参与了其中部分音乐的创作。

1945年抗日战争胜利后,李焕之夫妇作为延安第一批北上的“华北文艺工作团”的成员,奔赴华北新解放区。到张家口后,该团即合并入华北联合大学文艺学院,李焕之就任其音乐系主任。不久,国共和谈破裂,爆发了“第三次国内革命战争”。他就随校辗转华北各

地,坚持在战争的条件下继续办学。1949年春,北平"和平解放"后,他即随北平军事管制委员会进城,在其文艺部工作。三个月后,他又返校继续担任"华大"音乐科的教学工作。同年夏,他随同"中国青年艺术团"参加了第二届"世界青年联欢节";同年11月,他与该校一部分师生(如李元庆、姚锦新、韩里等)并入在天津新建的中央音乐学院,由他担任该院附属的"音乐工作团"团长。

在华北工作的四年间,为了教学工作的需要,李焕之认真编写了一本《作曲教程》。这部教材很快传到了各解放区的音乐工作者手中,对当时许多没有机会进入专业音乐院校学习的作曲者作曲技术的提高起了不小的作用。由于教学工作的繁重和客观环境的不安定,他在音乐创作方面仅写了歌曲《民主建国进行曲》(贺敬之词)、《骑虎难下》(朱子奇词),合唱曲《胜利进军》(艾青、贺敬之词,原为《大反攻大合唱》的末乐章)等。

建国后十七年间,李焕之开始主要在一些新建的专业演出团体担任业务领导,如1949年冬任中央音乐学院音乐工作团团长;1952年在以这个团为基础而扩建的中央歌舞团(即现在的中央歌舞团、中央乐团、中央民族乐团的前身)任艺术指导,1960年担任了经他倡议而建立的中央民族乐团的团长兼指挥。同时,在这些专业演出团体中,他又作为其创作组的成员之一,参与各团实际的音乐创作工作。此外,他还先后兼任中国音乐家协会常务理事、书记处书记、理论创作委员会副主任,长期分工负责有关音乐创作方面的领导工作。1956年,中国音协主要创作刊物《音乐创作》创刊后,也由他兼任其常务副主编。这些工作都有助于他将自己的精力主要关注于我国整个音乐创作事业的发展,也为他自己进行更多的音乐创作实践提供了较好的条件和提出了更高的要求。

在这十七年间,李焕之先后创作了各种类型的声乐作品一百五

十多首、一部管弦乐组曲及一部交响曲、四部电影音乐、一些民族器乐合奏曲，以及一部舞剧（即《白娘子》）的全部钢琴谱等。同时，根据工作的需要他还写了大量音乐评论，出版了专著《怎样学习作曲》、《歌曲创作讲座》、论文集《音乐创作散论》等。

"文革"期间，他跟许多著名文艺工作者一样受到了"四人帮"及其一伙的迫害和打击。即使在"文革"后期，大多数文艺工作者都先后得到"解放"的情况下，他仍被作为一名不受信任的人物而长期"靠边站"。但是，这一切的打击都没有动摇他忠诚于社会主义文艺事业的坚定信念。他默默地继续进行着自己的音乐创作，先后写了十多首声乐作品和三部民族器乐合奏，尽管他明知这些作品在当时的政治条件下是不可能得到发表和演出的机会。另外，在1975年，他还冒着风险积极参与支持钱韵玲（原冼星海的夫人）向党中央、毛泽东主席上书，要求公开举办"纪念聂耳、冼星海音乐会"，把斗争的矛头直接指向"四人帮"及其在文艺界一伙的法西斯统治。

1976年"文革"结束后，李焕之才重新恢复了原来的职务，并一度兼任《人民音乐》的主编。1979年他被选为中国音乐家协会副主席，并兼任创作委员会的主任、《音乐创作》主编等。为了在音乐战线坚决贯彻党的"改革开放"方针和"百花齐放、百家争鸣"的方针，他与许多同志曾为之做了大量的工作。如他曾主持或参与组织了多次由文化部和中国音乐家协会共同举办的各种不同类型的、全国性的音乐作品评奖，多次组织有关音乐创作问题的全国性学术讨论会，多次率领音乐家代表团参加在香港举办的有关音乐创作的国际性学术活动（如1981年的"亚洲作曲家大会"、1986年的"第一届中国现代作曲家音乐节"、1990年的"第四次中国新音乐史研讨会"和"江文也研讨会"等）。在1985年"第四届全国音乐家代表大会"上，李焕之被推选为中国音乐家协会的主席，直接担负领导与团结全国音乐

家共同推进我国社会主义音乐事业建设的重任。

在这十多年间，虽然李焕之的领导工作和社会活动十分繁忙，他仍坚持自己的音乐创作实践，并更着力于民族器乐和古代歌曲合唱这两个领域。主要代表作有：筝与民族乐队的协奏曲《汨罗江幻想曲》(1981 年)，琴歌合唱套曲《胡笳吟》(1984 年)，合唱、女高音、箜篌与民族管弦乐协奏的《箜篌引》(1986 年)，民族乐队合奏《音诗"梅花情操"》(1994 年)，女声琴歌合唱《子夜四时歌》(1984 年)，男声合唱《秦王破阵乐》(1984 年)等。同时，在抒情歌曲与合唱曲方面，他还写了男声独唱《梅岭三章》，女声独唱《水牛背上的八哥鸟》、《小鸟的天堂》(与李群合写)，声乐套曲《浪花曲》(与李群合作)、《十行抒情诗三首》(1993 年)，以及合唱曲《长城颂》、《黄河上太阳在升腾》、《文艺的春天》(茅盾词，为第四届文代会而作)、《团结在爱国主义旗帜下》(管桦词，1994 年)等。此外，他还结合实际撰写了许多专题性的音乐评论(尤其是创作评论)文章，并出版了论文集《民族民间音乐散论》(1984 年)、《论作曲的艺术》(1985 年)等。

作为一位作曲家，李焕之从 1935 年写下他第一首歌曲后，整整半个多世纪他从没有停下自己的笔。在他创作的三百多首作品中，主要有群众歌曲、合唱曲、大型声乐套曲、独唱曲、民歌合唱、古代歌曲合唱、大型交响音乐、各种类型的民族器乐曲，以及电影音乐等。其中以他所写的民歌合唱、古代歌曲合唱、交响音乐，以及民族器乐作品，在我国现代音乐创作发展过程中具有特殊的意义。

在他各类音乐作品中以群众歌曲、合唱曲和独唱曲的数量最多。这可能与为了适应各时期现实斗争的需要有关，也忠实地表达了各个时期他对时代和人民命运的亲切感。在他所写的这些作品中，以 1946 年在张家口所写的《民主建国进行曲》(又名《胜利进行曲》)是一首具有全国性影响的、优秀的群众歌曲代表作。李焕之在

这首作品里,不仅以明快、简洁、有力的音调恰如其分地表达历经八年抗日战争最终取得胜利后,中国人民发自内心的喜悦,以及对祖国美好未来充满信心的感情,也显示了他在音乐创作上的深厚根底,以及他个人的质朴、深沉和比较内向的创作个性。

李焕之另一首具有全国性影响的群众歌曲,是1957年所写的《社会主义好》(希扬词)。这首歌曲在80年代后曾引起截然相反的评价。有不少同志认为这是新中国成立以来抒发人民群众对社会主义事业坚定信念的和革命自豪感的优秀代表作,而另一些同志则认为是一首为1957年"反右"斗争扩大化错误唱赞歌的产物。一褒一贬,相差悬殊。实际上这首歌曲写于紧接"大鸣大放"后的同年7月,尽管当时词曲作者已听到党中央有关"反右"的号召,但他们当时对反右斗争究竟是一场什么样的斗争并没有、也不可能有实际的理解。而且当时各单位"反右"斗争中所发生的种种问题和错误,都是在那年8、9月份之后发生的,即产生于这首歌曲完成之后。其实这首歌曲本身也只是概括当时人们(包括词曲作者在内)一种简单朴素的、对社会主义的一般颂赞。另外这首作品的音乐语言也比较通畅、明快和生活化,还带有一定的民族风格。这些都是使这首歌曲在相当一段时期内引起不少群众共鸣的因素。

李焕之的各类声乐创作中合唱曲占不小的比重,这可能跟他长期从事合唱指挥工作有关。新中国建立前,他的代表性合唱作品为:混声合唱《青年颂》、《红旗的歌》与《胜利进军》等。新中国建立后,此类代表性作品为:混声合唱《友谊的长城》(电影《风从东方来》的插曲)、《红旗颂》(为第二届全国运动会大团体操所写的主题歌)、《新长征颂》(为第四届全国运动会大团体操所写的主题歌)、《长城颂》,以及大型合唱套曲《焦裕禄颂歌》(原名组歌《兰考人民多奇志,敢教日月换新天》)等。另外,他还为《东方红》编写了宏大的混声合唱曲,

并为《国歌》(《义勇军进行曲》)编配管弦乐总谱及合唱。李焕之在这些合唱作品中,力求以比较丰满宏伟的功能和声与具有一定民族风格的曲调相结合,同时他又很注意各个声部的写作与主要曲调在风格上的统一。这里也可以明显看出冼星海的合唱音乐对他的影响。

从50年代开始,李焕之以较多的精力投入于发展具有中国民族特色的民歌合唱事业。最初,他与中央歌舞团的领导一起创立了完全是女声的"陕北民歌合唱队",1956年改建为男女混声的"民歌合唱队"。1957年为了参加"第六届世界青年联欢节"他又组织了"北京业余青年民歌合唱团",该团在那次联欢节的合唱比赛中获得了金质奖章。这一系列的实践鼓舞着李焕之进一步向中央倡议建立了"中央民族乐团",为继续发展具有专业水平的民族音乐创作和演出创造更好的条件。为了进行上述种种民歌合唱的实验,李焕之与李群、李尼、王方亮、霍希扬等人,共同编写了许多我国各地区不同风格的民歌合唱改编曲。其中李焕之的代表作有:领唱与混声合唱《生产忙》(根据刘炽、解冰以东北"二人转"曲调改编的齐唱曲所作的合唱改编曲),无伴奏合唱《八月桂花遍地开》(根据大别山革命民歌改编),合唱组歌《茶山谣》(根据云南花灯调改编),无伴奏合唱《东方升起红太阳》(根据河南"二夹弦"曲调改编,与李群合作),以及混声合唱《送郎当红军》(根据江西革命民歌改编)等。在这些作品的艺术处理中,李焕之对和声的运用、声部的处理,以及结构的考虑,都以保持原来民歌所要求的韵味情趣出发,力求在作品的感情上做更深的挖掘和在色彩对比上做进一步的渲染。如《生产忙》,原来曲调就比较欢快、生动,并富于鲜明的生活气息,李焕之在进行合唱改编时,为了保持这种艺术特色,对其曲调的主要部分(即原来的独唱领唱)不做任何合唱的处理,只改为齐唱,而对原来的齐唱衬腔部分,则改为富于节奏性的合唱,加强了这前后两段在色彩与力度上的

对比。另外，对原来中间女声齐唱的、比较抒情的段落“九月”，李焕之则改用女声二部的对位性合唱，加上男声空五度和八度的持续和弦做衬托，从而更增添了这段音乐的抒情气氛，以及与全曲的色彩对比。

在《八月桂花遍地开》及《茶山谣》中，李焕之对其原曲调基本保持其“分节歌”的面貌，但是，在其合唱的处理上则充分发挥自己的创造性，对不同的段落做不同的处理。实际上他将原来的“分节歌”结构，变成了以不同声部领唱、配上不同织体合唱伴唱的具有丰富对比变化的“通节歌”了。为了不使合唱的伴唱压过领唱，他比较喜欢在伴唱部分运用没有具体含义的衬词（如“啊”、“唉”、“呜”、“哼”等），并以自由模仿和支声复调的对位化和声的织体作为衬托，与其主要曲调在情趣、气质和音调上相互呼应。

对古代歌曲合唱的探索，李焕之在1956年就写了古琴弦歌合唱《苏武》。“文革”以来，他又先后创作了琴歌合唱套曲《胡笳吟》、女声琴歌合唱《子夜四时歌》、男声合唱《秦王破阵乐》等。这些作品都是李焕之有意识挖掘我国古代音乐遗产、结合运用现代多声创作技法加以重新创造的大胆探索。如《苏武》，是根据记载于明代的琴曲文献《太古遗音》中一首琴歌《苏武思君》（又名《汉节操》）进行改编的；《胡笳吟》是根据明代琴曲文献《琴适》和清代琴曲文献《五知斋琴谱》所记载的琴歌《胡笳十八拍》加以综合改编的；《子夜四时歌》是根据清初琴家蒋兴畴的琴歌传谱《子夜吴歌》，又参照李白所作原词加以改编的；《秦王破阵乐》是根据何昌林对唐代石大娘“五弦谱”所作译谱加以改编的。这些古曲的传谱一般都记录在古琴谱上，由琴家一边“打谱”、一边吟唱的。李焕之为此曾分别请琴家为之“打谱”吟唱，由他亲自记谱（如他编写的琴歌《苏武》就是由他亲自登门拜查阜西先生为师，向他学唱、录音和记谱的），并进行认真的整理

研究后，才抓住其原曲的风貌要求，再按照现代音乐创作的思维和技法加以重新构思、组织及编配而成的。而且，为了保持原琴歌的韵味，在他指挥排练的过程中，他还多次邀请查阜西先生到“民歌合唱队”来传授讲解，使合唱队员获益匪浅，唱起来就味道更浓。因此，这是一项有关弘扬我国民族文化、促进中外音乐文化交流，以及探索东西方音乐和古今音乐相互融合的、富于学术性的创作实验。李焕之对自己从事这项学术性的创作实验要求很高，他不仅要使自己的“编曲”基本保持这些古代歌曲的原貌和神韵，而且还力求将它们的精神内涵更充分、更艺术化地表现出来。他曾说：“我认为古曲翻新声是一个别具艺术特色的音乐品种。合唱艺术具有丰富的表现人声的美感，一人吟唱琴歌与多种音色多声部地咏唱琴歌，自有不同的情趣。”（引自李焕之《传统音乐和我的创作》一文）

为了实现这个目的，李焕之对这些古代歌曲的原曲调一般不做太大的改动，以尽可能保留其原有的古朴神韵；但是，对其合唱的配置、多声技法的运用，以及对伴奏形式和织体的处理，他又决不拘泥于古制，而是尽可能从内容要求出发给以大胆的再创造。如《苏武》，就采取了混声合唱与大型民族乐队相结合的形式，以便可以运用多种乐器的音响和音色，来表现苏武那种“宁死不屈”的高风亮节；而《胡笳吟》，则是以混声合唱与钢琴相结合，以突出主人公那种细致委婉又哀痛激昂的、复杂的感情变化，以及全曲的深沉含蓄的抒情气质。另外，在《子夜四时歌》中，是以女声合唱与古琴弹奏相结合的形式，从而更增添了清淡飘逸、又内含哀怨之情的风格；而在《秦王破阵乐》中，是以男声合唱与一个大鼓和钢琴相结合，以突出这首作为凯旋时所唱的颂歌的威严气概。显然，多种形式手段的演唱，确实要比原琴歌仅仅由一个乐器自弹自唱的效果要更丰富、更增添了别具一格的情趣。

《胡笳吟》是李焕之此类作品中的突出的一部代表作。相传蔡文姬的原词及其琴歌，均有十八段词。李焕之精选了其中的九段词(即其第一、四、五、八、十一、十二、十五、十八拍)加以串联。全曲从各个侧面集中表现了主人公(即蔡文姬)归汉后，对自己坎坷一生的不幸遭遇痛彻心扉的强烈哀诉。作品开始的钢琴序奏，即呈示了概括全曲的一个基本主题。这个主题还贯穿全曲九个“拍”的始终，像一个“链”将这九个“拍”结成一个宏伟的艺术整体。这个主题不仅概括了全曲的基本性格和气质，也渗入了作曲家对其主人公不幸命运的深厚同情。李焕之为了进一步对原词所要求的感情变化给以生动的表达，对其声乐部分的音乐做了谨慎而适当的扩展，并利用多声的技法使音乐增强了它的表现力。如在其“第一拍”最后两句，原曲旋律只有 10 小节，而在这部作品中作曲家将它扩展为 18 小节，前一句扩展了一倍，后一句扩展了五分之三。同时，在合唱配置上以男声部半音进行的变化和弦做衬托，以女高音做充分自由的声腔扩展。这种艺术处理，确实比原曲更好地抒发了主人公当时这种内心强烈的悲痛和怨诉。

李焕之还创作了相当数量的抒情歌曲，这些歌曲大多是他各个时期中个人的不同感受的产物，而并非是专为演出任务而写的。因而，在这些作品中更突出反映了他自己的创作个性。如以毛泽东诗词所写的《贺新郎·挥手从兹去》、以陈毅的诗词所写的《梅岭三章》、在安徽农村文化工作队时所写的《巢湖好》(陆进词)及“文革”后期所写的《半屏山》和在“文革”结束后所写的《但求春色满神州》(柳倩词)等。还有一些是反映他深厚乡情的、具有浓厚南国风貌的作品，如以福建民间音调所写的《水牛背上的八哥鸟》(张加毅词)和《南国少女》(任卫新词)，以广东民间音调所写的《小鸟的天堂》(金波词，与李群合作)等。

80年代末,他与李群合作写了声乐套曲《浪花曲》(同名电视片的插曲,邢籁词)。这部套曲共分五曲,即:一、《迎接晨曦》,二、《我,风儿,白帆》,三、《快驾起飞舟》,四、《我们冲开波浪》,五、《太阳岛之恋》。90年代以来,李焕之又创作了男高音、女高音、男中音独唱的套曲《十行抒情诗三首》(瞿琮词,1993年)以及具有说唱风格的女声独唱《摸着石头来过河》(1994年)等。这些作品的音乐风格和演唱形式都比较丰富多样,生活气息浓厚又充满激情,说明李焕之不仅曾对挖掘我国古代音乐遗产给予长期的关注,同时还是一位很贴近生活和时代的艺术家。从他的这些抒情歌曲作品中,也可以感受到我国歌曲创作领域所产生的风格演变。

新中国成立后,李焕之曾一度对管弦乐创作投入较多的精力。在1956年第一届"全国音乐周"中,公演了他的大型管弦乐组曲《春节》,一举获得成功。尤其是其第一乐章《序曲——大秧歌》,后来经常以《春节序曲》为名单独进行演出,受到国内外听众的一致好评。其实,李焕之在这部管弦乐组曲中,不仅成功地刻画了抗日战争年代延安军民欢度春节时那种热火朝天的动人场面,表达了当时根据地人民那种朝气蓬勃的革命乐观主义精神,他还在创作上成功地解决了以欧洲大小调体系为基础的现代多声作曲技术与我国富于浓厚地方特色的西北民间音调的结合。而且,在节奏、音色、力度的变化及中国打击乐器的运用上,都处理得很巧妙、适度、完整。

50年代,李焕之又开始着手另一部大型交响音乐作品的创作《第一交响曲"英雄海岛"》(完成于1960年)。这是一部标题性的交响音乐作品,全曲四个乐章均冠以小标题,即:一、《祖国的东南海》,二、《英雄战歌》,三、《在前沿村庄》,四、《辽阔的祖国海疆》。作品的内容显然同当时地处前沿的福建斗争生活有一定的联系。但是,作曲家在创作中并没有着意用音乐去描写具体的战斗,而是主要反映

他对家乡、祖国大自然和家乡人民斗争的各种感受。李焕之后来曾说:“我创作《第一交响曲‘英雄海岛’》,与其说战斗的炮声促使我动笔,毋宁说是乡音乡情更使我迷恋”;“我在管弦乐的创作中,是表现一种生活经历的主观体验,……同时也表现特定时期、特定环境中的生活风情和人们的审美需求。”(引自李焕之《传统音乐和我的创作》)为此,他曾有意识汲取了许多福建民间音乐的音调(如南曲的《八骏马》、《梅花操》,闽南民歌《四季歌》、《索罗连》等),作为这部作品各个乐章主要主题的音调基础。因此,实际上这是一部富于南国风貌的、浪漫主义的交响诗套曲。

在器乐创作方面,李焕之后来以更大的兴趣和精力投入于民族器乐领域,并取得了较突出的成就。可以说,李焕之是我国现代老一辈专业作曲家中, 较早为这个领域的创作有所建树的一个突出代表。主要代表作有:筝与民族乐队协奏曲《汨罗江幻想曲》,民族管弦乐《芗曲》,箜篌独奏《高山流水》,合唱、独唱与箜篌、民族乐队《箜篌引》等。一般说,在“文革”结束前,李焕之的民族器乐创作与我国的民间音乐、地方乐种联系较深,如他所写的民乐合奏《河边的村庄》(为电影《风从东方来》中的一段插曲),旋律是作曲家创作的,但接近于民间歌曲的风格;他所写的民乐合奏《梅花操》,则是直接取自福建“南曲”的一个曲牌而创作的;而他所写的民乐合奏《乡音寄怀》(最初为《芗剧音乐联奏》,写于 1962 年,于 1985 年做了全面修订补充,另外又节改了一个压缩版本,是由于录音带的版面需要写的,起名《芗曲》)则是取材于芗剧(即“歌仔戏”)音乐的音调,并保留了芗剧音乐所特有的乐器、音色特点和韵味。

“文革”后他的民族器乐创作则与我国古代音乐遗产,与历史悠久的民族乐器(如琴、筝、箜篌等)有密切的联系。这方面的一首突出的代表作是筝与民族乐队的协奏曲《汨罗江幻想曲》。这部作品是他

为1981年参加“亚洲作曲家大会”而写的。这部作品的基本音调取材于著名琴曲《离骚》,但他没有简单地把它作为古琴曲的改编曲,也没有着意去模仿古琴的音色、音响和琴曲的特殊韵味。他只是取材、借意于琴曲,而进行了新的创造。这里所说的“取材”,主要指乐曲各个主要主题的音调都是直接取自琴曲的原有旋律;这里所说的“借意”,主要是指作品的题材内容、艺术气质和意境都尽量与琴曲保持一致。但是,李焕之对乐曲的艺术构思(包括主要主题音调的选择和乐曲结构的考虑)和音乐形象的塑造(包括各个主要主题的展开、织体音型的写作等),则完全脱开了原来琴曲的乐意、程式、段落安排,而是根据自己对题材内容的理解,按照现代大型器乐创作的思维、规律,做了全局性的重新设计。正如作曲家自己所说:“为了更深地挖掘其音乐的内涵,在塑造这位伟大人物(即指屈原)的崇高品格上,使其艺术形象更高、更典型。于是,我在琴曲的基础上,取其精华部分,重新组织、再创造,把它的主要音乐形象予以扩充、发展。”(引自李焕之在该曲总谱出版所写的“乐曲说明”)“我们民族传统的曲式结构同西欧的曲式结构有极大的差别,尤其是中型及大型乐曲的思维逻辑很不相同。”“我设计这部协奏曲的结构时,有意无意地把中西不同的结构原则做了一些调和,把主题呈示、发展、再现的原则,与多主题的连缀结构糅合到一起。实际上我将《离骚》中的一些精彩的段落都做了重新安排(包括陈述的先后次序)、重新结构。”(引自李焕之的《传统音乐与我的创作》一文)如乐曲第一部分“引子与序”的两个主题,即取自原琴曲的第三段“指天为正”和第一段“叙”、第二段“灵均叙初”的音调;乐曲第二部分主部主题及其展开,即先后取自原琴曲的第三段“指天为正”、第四段“成言后悔”及第五段“长叹掩涕”的音调;乐曲第三部分副部主题及其展开,即先后取自原琴曲第九段“埃风上征”及第十一段“宓妃结言”的音调;乐曲第

四部分“华彩乐段及展开部”,是以主部主题在展开的过程中又糅进了原琴曲第十二段“犹豫狐疑”的音调;乐曲第五部分“结束部”,先后取自原琴曲的第十五段“琚佩众曼”和第一段“序”(也即乐曲第一部分“引子与序”中的“序”)的音调。在创作技法方面,李焕之基本运用调式和声的方法进行其多声的配置,但很巧妙地利用调式的转换做调性转移的布局;加上在配器上的安排使调式和声与功能和声做恰当的融合,增加了音乐的色彩变化。

此外,作为一部筝的协奏曲,李焕之除了在几个重要的乐段上适当吸收原来琴曲的泛音、揉、吟的演奏特点外,更多考虑的是发挥筝所擅长的刮奏、按滑、摇指、扫摇、劈托等技法,以及为现代筝所发展的双声抓奏、多声琶奏等,使筝的演奏又有了新的发展。1994年作曲家又将该曲改写为筝与管弦乐的协奏曲,更增强了此曲中西相结合的风格。

箜篌是一种产生于先秦、盛行于汉唐的我国古老弹拨乐器,但作为实际演奏至明清已基本失传。在20世纪二三十年代,以郑觐文为首的大同乐会曾根据文献记载按古制进行仿制,但在演奏上并没有取得实际的进展。直至70年代末,经各方面的通力合作,终于改制出具有实际演奏意义的、具有中国特色的“竖琴”。面对箜篌的新生,李焕之在与其演奏者崔君芝的合作下,创作了箜篌独奏曲《高山流水》和合唱、独唱与箜篌乐队的《箜篌引》。前者主要取材于古琴曲《高山》和《流水》两曲,使之重新“合二为一”;后者则是根据古代李贺的诗篇《李凭箜篌引》与顾况的诗《箜篌歌》进行摘句所谱写的大型乐曲,其中箜篌的演奏仍占相当重要的地位。该曲于1986年由香港中乐团在香港予以正式首演,其中箜篌独奏仍由崔君芝担任,指挥为关迺中。据悉作者还将对此曲做进一步的修改。

李焕之几十年来还曾在音乐理论方面进行了大量的工作,写了

不少论著和评论。他的音乐论著主要侧重三个方面,第一是有关作曲实践的经验总结,第二是有关对民间音乐的研究心得,第三是针对各时期音乐创作的评论。其中以他的音乐评论影响最大,尤其是他 80 年代以来的音乐评论,常以其敢于坚持正确贯彻党的文艺方针、纠正“左”的思潮影响和勇于发表自己的独到见解而引人注目。

作为一个音乐工作者,李焕之在音乐创作、音乐理论研究、音乐教育以及社会音乐活动等方面,为我国现代音乐事业的建设和发展奋斗了半个多世纪。尤其在新中国成立后的四十多年来,他始终坚持以音乐创作的具体实践,为我国古代的和民间的音乐遗产、同现代世界音乐创作的经验与成就相结合,进行了顽强不屈的努力和大胆的探索。更可贵的是,他从不满足于自己已取得的成就,从不停歇地在祖国这片丰沃的土地上辛勤耕耘,他把自己的一切完全贡献于弘扬民族文化和建设具有中国特色的现代社会主义新音乐的宏伟事业。

毕生敬业，严谨练达

——江定仙及其音乐创作

（发表于《人民音乐》1995年第六期）

作品问世，首先要反复自审，力求精益求精、尽善尽美，使接受者有所受益——这才是对听众认真负责的态度。

——江定仙

江定仙，1912年11月10日出生于湖北武汉汉口市郊桥口区江家墩，后随家迁居武昌，先后在武昌高等师范附属小学及高师附中读书。他的父亲曾是一位参加过辛亥革命的进步知识分子，与董必武、陈潭秋等革命前辈是挚友。这对江定仙从小在思想上有一定的影响。江定仙从小即喜爱音乐，在武昌高师附属小学学习时，他就是该校童子军笛鼓队的一名活跃分子，并在该校音乐老师王芝仙的培育下，为其后从事音乐艺术奠定了最初的基础。

1925年，在第一次国内革命战争高潮时期，江定仙在武昌参加了当地的共产主义青年团组织。1927年大革命失败后，武汉的政治环境日益恶化，江定仙不得不避居上海而脱离了共青团组织。1928年，江定

仙先后就读于私立上海艺术大学和私立上海美术专科学校音乐系，先后从师于冷韵琴(这是一位曾受教于上海工部局交响乐队指挥梅百器的钢琴教师)及一位犹太音乐教师乌尔曼。1930年,他考入了上海国立音乐专科学校,作为钢琴与作曲的双主科,先后从师于吕维钿夫人、查哈罗夫教授以及黄自教授等,受到了当时我国最好的专业音乐教育、最优秀的音乐老师的系统培养。查哈罗夫教授还有意识培养了他的出色的钢琴伴奏的能力。

1931年“九一八事变”爆发后,在全国性的群情激奋的爱国浪潮影响下,江定仙曾随黄自、廖辅叔、刘雪庵等师生热情上街进行抗日宣传和募捐等活动，并主动创作了爱国歌曲《喇叭响了》。1932年“一·二八事变”后,他又随国立音专所组织的“鼓舞敌忾音乐会”到杭州演出,弹奏贝多芬《F大调奏鸣曲》中富于鼓动性的“送葬进行曲”。自1932年后,为了减轻家庭的经济负担,江定仙开始一边学习、一边在上海两江女子师范学校兼任钢琴课。1933年,他与陈田鹤、刘雪庵等一起参加了由黄自主编的《复兴初级中学音乐教科书》的编写，并为此创作了《挂挂红灯》(刘大白词)、《棉花》(古诗词)、《前途》(廖辅叔词)、《春光好》(刘雪庵词)等八首歌曲。与此同时,他又与陈田鹤、刘雪庵、廖辅叔合编了歌曲集《儿童新歌》(1935年由商务印书馆出版)。在“国立音专”学习期间,他还与同学组织过“肖邦音乐会”、“舒伯特音乐会”等业余活动。另外,他又与廖辅叔、陈田鹤、刘雪庵、胡然夫妇、孙学志等组织“诗歌朗诵会”,这一活动对活跃大家的思想和推动进行歌曲的创作有积极的影响。除了上述这些课余的活动外，江定仙在当时还经其钢琴老师查哈罗夫教授的推荐,先后为张贞黻的大提琴独奏、戴粹伦的小提琴毕业音乐会、孙学志的演唱等担任钢琴伴奏。1934年秋,江定仙结束了在”国立音专”的学习,经萧友梅的推荐到西安陕西省教育厅任音乐编辑,并在陕

西省立高级中学兼任音乐课。1936年回上海后，除了从事电影音乐创作活动外，继续随黄自学习作曲。同年，以音专师生为主体，由黄自任团长、吴伯超任指挥的“上海交响乐团”在谭小麟的积极支持下正式成立并公演。江定仙在这个乐团担任钢琴演奏员（代替竖琴演奏）。当时在上海只有以外国音乐家所组成的“工部局管弦乐团”，因此人们对音专这个乐团的建立称之为“争气”交响乐团。

在国立音专学习的几年间，江定仙还先后创作了艺术歌曲《恋歌》（韦丛芜词，1934年），《静镜》（廖辅叔词，1934年），钢琴曲《摇篮曲》（1934年），电影歌曲《新中华进行曲》（贺绿汀词，1936年）、《岁月悠悠》（黄嘉谟词，1936年），女声三部合唱《春晚》（[清]张可久词）等。

1937年4月，江定仙参与上海“业余实验剧团”的乐队工作，担任钢琴弹奏、指挥和配乐等工作。先后演出了话剧《罗密欧与朱丽叶》、《武则天》（贺绿汀编曲）、《原野》（江定仙编曲）等。同年“八·一三事变”后，话剧团的演出被迫中止，不久他便离开上海辗转至内地。在这期间，他先后创作了《打杀汉奸》（胡然词）、《焦土抗战》（胡然词，后曾改名为《抗战到底》）、《为了祖国的缘故》（田间词）等抗日歌曲。1938年，在武汉任“励志社”的管弦乐队指挥。1939年，在重庆任教育部音乐教育委员会编辑，参与《乐风》的编辑工作。同时，又在国民党中央训练团音乐干部训练班兼课。

1940年秋，重庆国立音乐院正式成立，江定仙即调任该院钢琴教师。后又转到中训团音干班任作曲理论和钢琴教师。1941年秋，赴恩施任湖北省立教育学院音乐系理论作曲和钢琴教师。1942年秋，又回到重庆，任国立音乐院作曲教授；1944年后，任该院理论作曲组主任。这期间他曾先后创作了歌曲《国殇》（卢前词）、《碧血》（卢前词），合唱曲《呦呦鹿鸣》（词选自《诗经》）等。同时，他还公开支持该

院作曲系学生所组织的进步社团“山歌社”的工作，亲自参与编写了著名的康定情歌《跑马溜溜的山上》，并为“山歌社”出版的《中国民歌集》写“序”。当时，江定仙除了正常的教学、创作工作外，他还参加过多次演出活动。如在重庆曾举办了他个人的声乐作品演唱会；他为章彦、程静子的音乐会任钢琴伴奏，他的三首新作《浪》、《树》、《小马》（均以艾青的诗为歌词）就是在那次音乐会上首演的。1947年，在南京，他与伍正谦合作举办了独唱音乐会，他写的《跑马溜溜的山上》正是在那次音乐会首演的；同年，他又为徐淑民的毕业音乐会弹伴奏。1948年他与喻宜萱合作在南京举行音乐会，赵元任的《老天爷》就是在那次音乐会首演的。

1949年春，在当地进步学生的影响下，江定仙与学院师生共同迎接了南京的解放，并应邀出席了当地举行的市人民代表大会。同年夏，他又应邀赴北京，参加第一届“全国文学艺术工作者代表大会”和第一届“全国音乐工作者代表大会”。1950年，原南京国立音乐院等单位合并入新成立的中央音乐学院，江定仙即随校迁往天津，就任该院作曲教授兼作曲系主任。

为了进一步探索和声的民族化的讨论，他发表了自己的学术论文《学习和声学的几个问题》（载于《人民音乐》1954年第二期），后来，又改编出版了《民歌九首》（音乐出版社，1955年）。1959年，为了庆祝中华人民共和国建国十周年，他创作了记述其少年时代亲身经历第一次国内革命战争生活的交响诗《烟波江上》。1961年，他被任命为中央音乐学院的副院长兼作曲系的主任。1965年，他应邀为北京电影制片厂的故事片《早春二月》作配乐。1981年，他曾作为中国音乐家代表团的一员赴香港参加“亚洲作曲家大会”。同年，他又为中日合拍的故事片《一盘没有下完的棋》作配乐（与日本作曲家林光合作）。1982年秋，中央音乐学院作曲系为庆祝他从事音乐教学五十

周年，在北京隆重举办了“江定仙作品音乐会”。1984年后，江定仙基本上摆脱了学院的教学工作和有关行政兼职。处于古稀之年，他仍没有停息有关音乐创作的工作，还先后创作了交响曲《沧桑》，合唱曲《纪念周总理》，独唱曲《大庆之歌》、《心爱的祖国》等。

作为一位音乐家，江定仙在这半个多世纪从事音乐工作的生涯中，除了创作和演出外，其主要精力都投入于音乐教学工作。可以说，在黄自的几位弟子中，他是唯一真正将自己毕生心血投入了实际的音乐教学，尤其是有关作曲理论的教学。几十年来，他辛勤培育了一批又一批的年轻的作曲家，遍布全国各地，其中不少（如王震亚、吴祖强、谢功成、刘文晋、王世光等）后来都在各地音乐机构担任重要的领导工作。

作为一位作曲家，江定仙的音乐作品数量不算多。这可能与他非常重视作品的质量和长期担任较多的音乐教学工作有关。他的创作主要涉及艺术性独唱曲、合唱曲、群众歌曲、少儿歌曲、钢琴曲、管弦乐曲以及为电影与话剧所作配乐等。

艺术性独唱曲是他音乐创作领域最早开始，并最具个人特色的一个方面。其主要代表作有30年代创作的《静境》、《岁月悠悠》、《前途》、《棉花》、《新中华进行曲》等，40年代创作的《浪》、《解脱》以及新中国成立后创作的《水调歌头·游泳》、《采桑子》等。

《静境》（廖辅叔词）是一首在意境和色彩上均有着鲜明对比的三部结构的独唱曲。音乐一开始钢琴织体就将人们引入“夜深人静”的意境，歌声则是自问自答式的独白。特别对“步履”的“步”字和“跳鱼”的“跳”字，作曲家有意识地利用曲调的变化而形象地表达词意。作品的中段无论对节拍、伴奏音型，特别是和声进行均做了较大的改变。加上从“在盼望中、在猜想中”起，直到全曲高潮的“心爱”两字，音区高、气息长、和声的张力愈益增强，整个音乐的

感情十分炽热，对演唱的要求也难度较大。该曲当时曾由胡然试唱过，颇有效果。这首作品写于 1933 年，正是他在音专学习期间积极探讨诗歌朗诵与音乐的关系的一个具体产物。（例一：《静境》中段）

《前途》（廖辅叔词）则在其曲调的质朴深情、结构的严谨、手法的精练上，都可看出黄自艺术歌曲对他的影响。它是用二部对位中间夹以和弦的技法写的。类似的例子还有《棉花》（词取自古诗）。作曲家巧妙地将歌曲曲调和钢琴部分的特殊音型这两个各具特性的音调组织起来，贯穿于全曲的进行中，从而大大增强了歌曲旋律与钢琴伴奏之间的内在联系。

《岁月悠悠》（黄嘉谟词）原是为一部电影所写的插曲，后来其电影早被人们遗忘，而这首歌曲则常被作为一首受欢迎的独唱曲广泛出现于音乐会。值得注意的是作曲家善于巧妙运用声乐部分与伴奏部分在音调进行上的“卡农”式复调模仿，使歌曲的音乐增强了跌宕起伏的感人力量。同时，作曲家从其曲调到和声的写作都十分注意音乐的民族风格，使这首作品至今仍受到广泛的欢迎。（例二：《岁月悠悠》中段）

《水调歌头·游泳》（毛泽东词）是江定仙独唱歌曲中一首气势宏伟、意境深远的作品。他成功地将朗诵性的音调与抒情性的音调做了有机的结合，并且恰当地将全曲以三种不同风格的音调、伴奏音型做了层次分明的逻辑结构。《采桑子》（歌词取自《清明诗抄》）是作曲家将朗诵性与抒情性音乐加以结合的更突出的例子。尤其在作品结构上对不同形象的对比和统一做了较好的艺术处理，表明了作曲家在创作上成熟和精到。

将中国各地的民歌做艺术性的加工，是中国作曲家一种民主性和民族精神的表现。这一点最初曾为赵元任所重视，他从二三十年

代就开始认真地探索。但是,他的这一实验在当时并没有引起人们的足够注意。至三四十年代,在音乐界有关“民族形式”的讨论影响下,马思聪曾写下了他的《民歌新唱》第一集。与此同时,王洛宾等曾为收集、记录中国西北地区的民歌做了出色的工作;吴晓邦、戴爱莲等舞蹈家则更早就从事现代民族舞蹈的编演,使这些民族民间歌舞音乐逐渐为人们所喜爱。在这样一股新的艺术思潮影响下,以国立音乐院作曲系的进步学生为主,组织了研究、创作和传播新的民歌改编曲的“山歌社”。江定仙作为当时国立音乐院的教授和作曲系主任,他是积极给予公开支持的。他还具体参与了对民歌的编配,写下了著名的民歌改编曲《跑马溜溜的山上》等。在这首民歌改编曲中,他不仅对四段相同的旋律精心地配置了不同的伴奏,并且在对民族化的和声处理上也做了富于创新精神的探索(如对空五度和弦、平行和弦进行、小七度和弦的广泛运用等)。他的这些艺术探索不仅使这首民歌改编曲本身成为几十年来闻名中外的独唱歌曲,而且也对研究我国民族风格的多声配置提供了新的经验。(例三:《跑马溜溜的山上》)

江定仙也创作了相当数量的合唱作品,其中比较突出的作品先后有女声三部合唱《春晚》、混声四部合唱《为了祖国的缘故》、《呦呦鹿鸣》、《在新建设的城市里》以及《重上井冈山》等。《春晚》([清]张可久词)创作于30年代,是江定仙合唱作品中一首风格清新、情调高雅的突出例子。他成功地运用西方复调性的多声技法与我国的传统诗词、民族音调的结合,体现了一种新的民族审美的情趣。显然,从这里也可看出黄自的音乐风格对他的深厚影响。合唱曲《呦呦鹿鸣》则更鲜明地表现了一种中国的高雅古风,作曲家认为这是受了黄自的《山在虚无缥缈间》的影响而写的。(例四:《春晚》中段)

《为了祖国的缘故》(田间词)是江定仙在抗日战争初期所创作的一首结构比较庞大的合唱作品。作品的音乐具有强大的气势和充沛的情感,表现了作曲家在国难当头时的鲜明爱国立场。像黄自的爱国性合唱作品一样,江定仙也非常重视利用复调技术的合唱处理。类似的情况,还可从他在新中国建立后所写的合唱曲《重上井冈山》(毛泽东词)中看到。

在30年代,江定仙与陈田鹤、刘雪庵等,受到黄自的影响,曾参与有关《复兴初级中学音乐教科书》的编写;后来,他又与陈田鹤、刘雪庵共同合编了少儿歌集《儿童新歌》。为此他曾先后创作了《春光好》、《田家忙》、《挂挂红灯》、《渔父》、《萤火虫》、《新儿童》等少儿歌曲。在抗日救亡群众运动的影响下,江定仙又创作了《新中华进行曲》、《打杀汉奸》、《抗战到底》(原名《焦土抗战》)、《国殇》等抗战歌曲。其中特别以为电影《生死同心》所作主题歌《新中华进行曲》和《打杀汉奸》在群众中影响较大。

钢琴音乐是江定仙器乐创作的主要领域,这与他从求学时就有较好的钢琴水平有一定的联系。主要的代表作有《摇篮曲》、《舞曲》、《变奏曲》、《g小调组曲》以及为青少年所写的钢琴组曲《甘肃行》等。

《摇篮曲》是江定仙于1934年为著名俄裔钢琴家、作曲家齐尔品在上海"征集中国风味的钢琴曲"而创作的。这首作品获得了那次征集的二等奖。这可能是他第一首有意识寻求中国民族风格的钢琴曲。作品的基本旋律他运用了五声性的民族音调,并在和声上做了相应的处理。如作品中段开始两小节的和弦配置和最后终止式的和声进行等,都可以看到中国五声性音调对其多声结合的内在影响。这首作品在发挥钢琴演奏的技法上也可以说是当时中国钢琴音乐中的佼佼者。但是,在这首作品中我们仍可感到欧洲浪漫主义钢琴音乐对他的深厚的影响。(例五:《摇篮曲》中段开始)

以一首江西民歌作主题的《钢琴变奏曲》和以一首新疆民歌为主题的《舞曲》，都是江定仙在新中国建立后所创作的。这两首作品的创作适应了当时迫切需要一定数量的中国钢琴教材，同时也丰富了钢琴演出的中国曲目。但是，值得注意的是江定仙对多声音乐技法民族风格的追求有了明显的进展。如在《钢琴变奏曲》的“变奏一”中不仅其和声完全建立在五声性调式基础上，他还有意识地大量运用了平行四度音程的进行。（例六：《钢琴变奏曲》的“变奏一”）

江定仙的钢琴音乐中以提供学生学习的教材性作品占相当的比重，这可能与他曾长期兼任钢琴教学的工作有关。而且这些教材性的钢琴曲大多是为青少年而写，以中国民间音调为其基础的。从中也显示了他作为一位音乐教育家对下一代成长的关怀。

江定仙写的管弦乐作品较少，主要是在1959年所创作的交响诗《烟波江上》及80年代末所整理就绪的交响曲《沧桑》。前者是一部具有明显标题性的交响音乐，曾多次演出，并将中央乐团的演奏录制了录音带。这是一部带有浓重浪漫主义气息的、史诗性的大型作品。作品的内容反映了作者亲身参与我国20年代以武汉为中心的大革命风潮的回忆。人们可以从作品的庞大的展开部音乐中感受到这个时代不屈的斗争精神和汹涌澎湃的革命激情，但这部作品的基调主要是浸透着含蓄、深重的抒情性。据作者自述，乐曲一开始就是第一主题，它在全曲的结构中起引子和全曲中心内容提示的双重作用。这个主题有包含两个动机，即四支圆号吹奏的史诗性的音调，以及以中提琴奏出的短小的悲壮的音型。根据作品内容的要求，这两个动机在再现部中都做了扩大和加强。乐曲的第二主题也可以分为两个部分，即在mi调式上有弦乐与木管次第奏出的悲愤的音调，以及在D大调上具有进行曲风格的音调。这两段音调在再现部中都

做了相应的变换，前者改在高音区的小提琴独奏，伴以竖琴的琶音衬托，表现对先烈的怀念，音乐深刻感人、催人泪下；后者只隐约出现了一下，未作渲染，这是作曲家根据乐曲内容的要求而所做的精心处理。乐曲通过一段悲壮的双簧管独奏引入作品的展开部。在展开部中作曲家以呈示部的多种因素加以引申、变化，并做较多的调性转移，将音乐引向全曲最强烈、最不协和的戏剧性高潮。由于在展开部和再现部中多次出现第一主题的材料，因而在乐曲的开始对主题的呈示就比较精炼，在作品的尾声中作曲家运用钢片琴模拟晨钟的敲击，并伴和着东去的流水，预示着未来的希望。关于这部作品的配器，作者曾托吴祖强带给莫斯科音乐学院的配器教授加尔·列维茨基提过意见。现在出版的总谱上最后的和弦的木管乐器排列（特别是对大管的写法）就是接受了列维茨基的建议而改的，效果很好。后来江定仙与列维茨基成了经常通信的朋友，列维茨基的教材在中国翻译出版时，其“序”就是请江定仙写的。

《沧桑》是一部具有四个乐章的交响套曲，但各乐章的结构都相当精炼短小（四个乐章连续演奏）。这里，更突出显示了作者在创作上理性的思考强于情感的抒发，力求深沉简练、力戒夸张冲动的艺术个性。也许这是不少艺术家进入晚年的共同艺术特色。他曾经常对学生谆谆教导在艺术上一定要：“有话则长，无话则短，不要硬抻。”在1992年11月27日，上海音乐学院的青年交响乐团将该曲在其校庆音乐会上首演，以表示对一位老校友的敬意！

江定仙从30年代即开始为电影和戏剧进行配乐的工作，但是，当时这些音乐除了一些插曲保留下来外，其他都已散失。1965年，江定仙应北京电影制片厂之邀为故事片《早春二月》所作配乐，对主要人物的形象刻画和不少生活场景的描绘做了精心的布局，做到了音乐结构与情节展开的高度统一和音乐与题材内容的紧密结合。特别

在艺术风格和气质上，他成功地表现出柔石原著所体现的时代要求，给人留下深刻的印象。

综上所述，江定仙首先是一位学识渊博、兢兢业业的音乐教育家，几十年来，他为我国音乐人才的培养做出了毕生的贡献。他的音乐创作也体现了一种音乐学者的特色，技术洗练、逻辑严谨、形式精致完整、情感偏于内向稳重，形成他个人的艺术特色和个性特点。从这一点讲，江定仙无愧是黄自的"四大弟子"之一。

一位在艺术创新上不断探索的作曲家
——罗忠镕及其音乐创作

（发表于《中国音乐》）1995 年第四期）

一

罗忠镕，1924 年 12 月 12 日出生在四川省三台县。他从小就广泛接触当地的民间音乐。在抗日战争时期，他接触了许多抗日歌曲。1942 年，进入四川省立成都艺术专科学校学习小提琴。1944 年入重庆国立音乐院分院（后改名为国立上海音乐专科学校）学习小提琴，师从戴粹伦教授。1946 年随校迁往上海，不久，在美国留学的谭小麟教授回到上海，受聘为国立上海音专理论作曲系主任。谭小麟是德国著名作曲家保罗·欣德米特的学生。罗忠镕即以"旁听"名义得到谭小麟教授的悉心教导。

当时，"国统区"各学校正蓬勃开展进步的"民主运动"，他受到革命思想的培育，写下了自己第一首歌曲作品《山那边哟好地方》（笔名"普萨"）。1948 年，上海政治形势愈益恶化，他不得不暂时离开学校，在中共地下党组织的帮助下，奔赴苏北"解放区"。

1949年6月，罗忠镕回到上海，在上海军事管制委员会文艺处工作。同年冬，调到上海音乐学院，任音乐教育专修班和声教师。当时，他还向丁善德教授学习对位法、赋格等。1951年，被调入中央音乐学院音乐工作团创作组，后并入中央歌舞团（中央乐团的前身）创作组专事创作。1960年后，他开始在中央音乐学院作曲系兼任教学的工作。同时，他曾在当时中央乐团所进行的一系列所谓"集体创作"（如交响诗《保卫延安》、交响音乐《沙家浜》等）中，实际上起了主要骨干的作用。

1976年"文革"结束，进一步启发了罗忠镕在音乐创作上的热情，曾先后创作了一系列富于创新精神的作品。1984年底，他调入中国音乐学院作曲系，任作曲教授。1985年在第四次全国音乐家代表大会上，他被选为中国音乐家协会常务理事，兼创作委员会副主任等职。同年，他获得"联邦德国学术交流中心"（DAAD）的资助，赴西柏林从事音乐创作和其他音乐活动，并在那里举办了个人作品音乐会。1988年，他作为大陆作曲家的代表，参加了在纽约召开的"中国海峡两岸作曲家座谈会"。同年，他还被选为"北京现代音乐学会"会长。

二

罗忠镕的音乐创作生涯是从40年代末开始的，至今已经历了将近半个世纪。在这期间，他的创作发展大体上可以分为三个阶段，即：一、"早期"（40年代至60年代初），二、"中期"（60年代初至70年代末），三、"晚期"（80年代初至90年代）。在其"早期阶段"的十多年间，罗忠镕在音乐创作上比较重视通过多方面的题材和体裁的创作实践，大胆探索将欧洲现代多声创作的技巧同中国传统的民间音

乐(民间歌舞、民族器乐和戏曲音乐)相结合,从中摸索出一条创立具有中国特色的现代音乐。在这期间,他完成了自己将近一半的音乐作品。其中包含大量的、各种类型的声乐创作和改编曲(如《山那边哟好地方》、《西藏民间诗歌三首》、《云南民歌六首》、《无伴奏合唱三首》、《民谣曲五首》、男中音独唱《娄山关》等),各种类型的管弦乐曲(如《庆祝十三陵水库落成典礼序曲》、《第一交响曲“浣溪沙”》、民族乐队合奏《春江花月夜》,舞蹈音乐《孔雀舞》),各种类型的钢琴曲(如《第一奏鸣曲》、《第二奏鸣曲》、《练习曲》、《儿童钢琴曲十首》)等等。

在其“中期”阶段的将近二十年间,罗忠镕一部分创作基本上是因袭前阶段的传统、继续进行有关音乐创作民族化的试探。如交响诗《江姐》、《保卫延安》,交响组曲《洪湖赤卫队》,以及电影配乐《停战以后》等。另一方面他开始在部分作品中对现代创作技法(主要是半音体系和声)做一定的试探。可是当时,正是我国政治生活不稳定、受极“左”思潮冲击愈益加深、乃至后来导致爆发了史无前例的“文化大革命”的前夜。因此,从创作的数量上讲,罗忠镕这阶段写得不如他“早期”阶段多。交响音乐仍是他当时音乐创作的中心之一,重要的作品有:管弦乐《四川组曲》、《第二交响曲“在烈火中永生”》、《蒙古舞曲两首》、《广东民间乐曲三首》等。其次,歌曲创作、特别是艺术歌曲创作,是罗忠镕这阶段音乐创作一个大胆探索的方面,具体作品有《秋之歌——杜牧绝句三首》、《新诗五首》、《革命烈士诗抄两首》等。

在其“后期”阶段的十多年间,正是我国从政治、经济、文化全面进入“改革开放”的新时期,这样的政治环境大大激发了罗忠镕在音乐创作上进行大胆探索的积极性。从音乐的体裁讲,他对各种形式的室内乐(包括室内艺术歌曲在内)发生浓厚的兴趣。重要的代表作

有:《管乐五重奏》、《第二弦乐四重奏》、《圆号与钢琴奏鸣曲》、歌曲《涉江采芙蓉》、《宋词三首》、《唐人绝句五首》、《舒婷诗两首》、《钢琴曲三首》,以及筝与管弦乐《暗香》、古琴与室内乐队《琴韵》等。

三

在音乐的各种体裁中,罗忠镕除了对歌剧、舞剧、戏剧配乐、电影音乐没有什么浓厚兴趣外,他几乎对许多室内艺术性音乐体裁都涉猎过。其中以各种类型的歌曲、各种室内性的管弦乐,以及各种类型的室内重奏,是他音乐创作的重心。

管弦乐创作是罗忠镕从50年代至70年代末的一个比较重要的创作领域。在这期间,他先后完成了《圆舞曲两首》(作品9,1954年),《庆祝十三陵水库落成典礼序曲》(作品23,1958年),《第一交响曲"浣溪沙"》(作品24,1959年),交响组曲《洪湖赤卫队》(作品25,1960年),交响诗《江姐》(作品26,1960年),交响诗《保卫延安》(作品27,1960年),交响诗《雷锋》(作品33,1961年),《四川组曲》(作品34,1963年),《第二交响曲"在烈火中永生"》(作品35,1964年),《广东民间乐曲三首》(作品39,1980年),以及《蒙古舞曲两首》(作品41,1979年)等。其中以《第一交响曲》、《四川组曲》、《广东民间乐曲三首》比较突出。80年代后,他似乎一度对这个领域失去了兴趣。但在80年代末,他又创作了一系列室内性管弦乐的作品,其中比较重要的有:筝与管弦乐《暗香》(作品53,1989年),管子与管弦乐《小开门》(作品55,1992年),管弦乐《江南序曲》(作品57,1993年)和古琴与混合室内乐队《琴韵》(作品58,1993年)。

《第一交响曲"浣溪沙"》是作者为庆祝国庆十周年而创作的献礼作品。作品以毛泽东词《浣溪沙》为题材,着重表现中国人民在旧

社会所遭受的苦难和坚持不懈的反抗、斗争，以及最后取得胜利的欢乐。全曲按一般交响套曲的常规分为四个乐章：第一乐章着重写人民的苦难和反抗；第二乐章着重写在斗争中人民的牺牲和对牺牲者的沉痛哀悼；第三乐章着重写人民在党的领导下的斗争和斗争取得最后胜利；第四乐章着重写胜利后的全民欢乐和对党的歌颂。这部作品的优点是，它具有比较明确而深刻的标题性，有相互对立或相互补充的交响性主题形象和符合创作构思的、生动的主题展开，以及在乐队编制和配器技术上有大胆的突破。作曲家没有像当时有些作曲家那样将标题性的内容表现做肤浅的、图解式的音响描绘。交响曲的基本主题(即第一乐章主部主题)，集中概括中国人民在沉重压迫面前的坚强不屈的斗争精神和它的深沉而宏大气质(即主部主题的开始和主部主题的结束)。这个主题不仅是第一乐章音乐发展的基础，还贯穿于后面的乐章中。同样，作为对立的敌人形象(出现于第一乐章呈示部的结束部)也贯穿于后面的乐章中。特别在第三乐章中它得到了极度的发展，又不断在主部主题的冲击下逐渐瓦解消亡。总的讲，作者在这部作品的创作中比较重视音乐展开的标题性和交响性，即将这些主题的动力性的展开纳入交响曲的曲式结构，巧妙地与作者的创作意图形成“有机的结合”。另外，这部作品在管弦乐配器方面较好发挥了大型乐队各种音色的表现和结合，各种力度、音量的对比，以及全奏(Tutti)与不同乐器的独奏、不同音色的乐器与乐器组的合奏之间所产生的色彩对比。这些在当时中国的交响音乐创作中都是比较突出的，因而，在它首演后即受到音乐界的高度评价。

《四川组曲》是作者 1963 年所写的一部生活风俗性的管弦乐组曲。全曲共分五个乐章，即：一、《晨歌》，二、《高高山上》，三、《洗衣裳》，四、《挽歌》，五、《闹元宵》。这部作品的特点是：五个乐章均以四

川的民间音乐为素材，以比较短小的结构和灵活而精练的配器，以饱含诗情的笔触，表达了作者对自己家乡自然风光和民间风情的迷恋和赞颂。对比当时罗忠镕其他的管弦乐作品，以及当时其他作曲家的管弦乐作品，显得不同一般、别具特色。这部作品的艺术风格同19世纪俄罗斯民族乐派李亚多夫的管弦乐《八首俄罗斯民歌》颇接近。当然，两者所体现的生活内涵和民族风韵是完全不同的。从作曲技术上讲，作曲家似乎没有有意识地在某个方面做明显的突破，但是，他将这些已为大家所熟悉的手段，运用得更好、更熟练了。

《广东民间乐曲三首》作于1979年，是根据广东民间原有的三首器乐合奏进行改编的管弦乐曲。这三首乐曲均沿用原有的曲牌名，即：一、《画眉跳架》，二、《寒鸦戏水》，三、《孔雀开屏》。这部作品除了很好保持了我国民间乐曲原有的情趣外，在乐队的配器上做了富于色彩性的发挥。尤其是第一、第三这两首更显得富于光彩，说明罗忠镕在管弦乐配器上又有了新的进展。这部作品在1981年"全国第一届音乐作品（交响音乐）评奖"中荣获"优良奖"（即二等奖）。

筝与管弦乐《暗香》，作于1989年，是一部综合古代与现代风格的交响诗。它取材于中国宋代诗人林和靖的咏梅名句"暗香浮动月黄昏"的意境，并运用接近古琴韵味的筝独奏（即不追求为现代筝所习惯的技巧，而强调类似古琴那样的韵味）来表现。同时，极为重要的是筝的音乐建立在中国五声音列的基础上，乐曲的织体结构主要突出各种旋律线条的结合，而并非和声的进行。这些都是这首作品中体现与中国古代相联系的因素。而另一方面，这部作品的关键性技法是根据现代无调性作曲法的"十二音聚合法"来创作的，乐曲基本上以点描的方式将许多接近于无主题、无周期性的节奏和贯穿性发展的音响作自由的流动。这是这部作品中体现与现代风格相联系的因素。可以说，这里已看不出欧洲古典及浪漫乐派所留下的明

显影响,而主要是罗忠镕个人的创新和探索。这部作品于1990年3月和6月,分别在日本仙台、中国北京首演后,曾多次在国内外得到演出。

1992年他所创作的为管子与管弦乐《小开门》,则是一部完全根据民间曲牌所编写的器乐合奏曲。在这首作品中罗忠镕一改他从80年代所追求的现代创作技法,完全按照原来曲牌的风格、运用传统的技法来进行配置。因而这是罗忠镕后期创作中一首比较淳朴、亲切,并具有鲜明中国特色的器乐合奏曲。

四

声乐创作是罗忠镕几十年音乐创作中贯穿始终的重要领域,其中40年代的代表作是民谣风群众歌曲《山那边哟好地方》(笔名普萨,左弦作词)。从这首作品可以看出,罗忠镕当时对我国民间歌曲的喜爱和对群众感情的理解,都已达到一定的水平。因而,他能够以熟练的笔法、清新和亲切的音乐语言,将当时生活在"国统区"的进步群众的内心愿望形象地表达出来。这种民歌风的群众歌曲正是当时"国统区"进步音乐所追求的风格之一,而且这种风格的音乐也正是歌词内容所要求的。

50年代罗忠镕在声乐创作方面,曾对根据各族民歌改编为独唱曲和合唱曲表现出强烈的兴趣。如根据汉族民歌所改编的有:独唱曲《云南民歌六首》(即《小河淌水》、《安宁州》、《弥渡山歌》、《绣荷包》、《送郎》、《蛤蟆调》),《中国民歌三首》(即《蓝花花》、《花花扇儿摇》、《落水天》),《无伴奏合唱两首》(即《蓝花花》、《月下情歌》);根据我国少数民族民歌所改编的有:《女声重唱曲两首》(即《依拉拉》、《掀起你的盖头来》),独唱、合唱与钢琴《阿细跳月》,混声四部合唱

《瑶族长鼓舞歌》、《东蒙民歌无伴奏混声合唱曲两首》(即《清凉酒》、《四山涧》)。另外,他还根据现代诗人的诗词创作了艺术性的独唱曲《民谣曲五首》(即《牧歌》、《车水谣》、《闹秋钟》、《马儿啊,你快快跑》、《三月桃花红似火》)及艺术性的合唱曲《无伴奏合唱三首》(即《长着野菊花的地方》、《爱听川北歌》、《为了你,啊!民主》)。这里有两点值得指出:第一,他对音乐创作的民族化十分重视;第二,他对当时不太被重视的艺术性声乐作品的创作比较重视。

60年代初,特别是在贯彻"调整、巩固、充实、提高"的八字方针以及"文艺六十条"、重新强调落实党的"双百方针"的情况下,罗忠镕进一步在艺术歌曲创作方面做了大胆的探索。他先后创作了《秋之歌——杜牧绝句三首》(即《山行》、《南陵道中》、《寄扬州韩倬判官》)、《新诗五首》(即《春雨》、《蒲公英》、《江南春》、《夜歌》、《红岩村黄桷树》)、《革命烈士诗抄两首》(即《囚歌》、《午夜》)。但是,由于政治形势很快又发生了变化,他的这些探索大多没有正式发表,没有引起音乐界较大的注目,后来他的这些探索也自行中断。直至"文革"结束、"改革开放"方针逐步贯彻的情况下,他才又继续对上述在艺术歌曲创作方面的探索,并且与他的后期创作的总的风格融成一体。代表性歌曲有:《涉江采芙蓉》、《牵牛花》、《宋词三首》(即《鹧鸪天》、《卖花声——岳阳楼》、《渔家傲——秋思》)、《唐人绝句五首》(即《峨嵋山月歌》、《江南春》、《旅次朔方》、《嫦娥》、《浪淘沙》)、《舒婷诗两首》(即《黄昏》、《往事二三》)等。

《秋之歌——杜牧绝句三首》作于1962年。这是罗忠镕在艺术歌曲领域、在创作技法上最早明显表露出大胆创新的尝试,特别是如何将西方现代音乐多声创作的经验运用于中国传统诗词题材,他比当时其他作曲家更大胆。例如:在第一首歌《山行》中,他运用了印象派的平行三和弦进行的和声与以中国五声徵调式的旋律相结合,

虽然在这里还保持着三度结构的和声，但它已基本脱离了传统的大小调功能和声的束缚；在第二首《南陵道中》中，则全部以四度叠置的音响作为其和声进行的基础，出现了与传统和声体系完全不同的和声语言；在其第三首《寄扬州韩倬判官》中，则仅仅出现了一些二度叠置的“音块”和二度四度叠置的“音块”作为和声式的钢琴陪衬的“单旋律”声乐作品。值得注意的是，这三首歌曲的曲调，都是完全建立在中国的调式音阶上写成的、地道的清雅古朴的中国式旋律。从这三首歌曲的音乐语言和作品风格，使我们仿佛见到谭小麟艺术歌曲的传统开始得到了继续。

《革命烈士诗抄两首》作于1962—1963年。这是两首具有强烈戏剧性和深刻抒情性相结合的艺术歌曲。尤其是其第一首《囚歌》（叶挺词），歌曲性的旋律和朗诵性的旋律结合在一起，表现出一种革命者的浩气和对敌人压迫的蔑视。作曲家在和声语言上则大胆运用了为后期浪漫派所特征的“半音和声”的手法，这在当时中国的声乐创作中也比较罕见。

《涉江采芙蓉》（词选“古诗十九首”）作于1981年，同年发表于《音乐创作》。这是罗忠镕有意识在其声乐创作中运用西方现代“十二音序列”技法来写作的一个典型之作，也是在中国艺术歌曲创作发展中最早运用这种技法的代表作。当时，问题不仅是一般的运用这种技法，而是将这一技法巧妙地与中国的民族音调结合起来，共同成功地创造了歌词所要求的意境和既古朴又新颖的音乐风格。这是这首歌曲在创作上为音乐界所称道的主要之点。

五

室内性器乐创作也是罗忠镕音乐创作的一个主要领域，其中特

别以钢琴独奏和室内器乐重奏占重要的地位。钢琴独奏作品虽然数量不多,但贯穿他音乐创作的三个阶段。“初期阶段”的钢琴曲,以他所写的两首《小奏鸣曲》影响比较突出。这两首作品均写于50年代初期,都以其音乐具有鲜明的民族风格、清新的音乐语言、明晰的音乐结构,以及不太复杂的钢琴技巧,而为广大音乐爱好者所喜欢。这两首作品已被各音乐院校采用为钢琴教材。这两首作品的音乐基本上可以概括罗忠镕早期的音乐作品风格,即基本上运用西方传统的调性音乐的创作方法,但比较重视将这种创作方法与中国的民间音调、中国的调式音阶以及中国的现实生活相结合。在当时,罗忠镕在创作中还没有对20世纪西方音乐创作技法的可资借鉴给予认真的考虑。

《五首五声音阶前奏曲与两部赋格》是罗忠镕“中期阶段”一首代表性的钢琴曲,完成于1962—1963年。全曲五首按照中国五声调式“宫、商、角、徵、羽”的不同调式特点分别进行写作,其中有的还加了标题。即:一、宫调式“小喇叭”,二、商调式,三、角调式“船歌”,四、徵调式“山歌”,五、羽调式“舞曲”。前奏曲与赋格是欧洲17—18世纪最有影响的一种器乐独奏曲体裁,也是欧洲复调音乐发展到相当高度的一种音乐体裁。这种体裁随着主调和声风格音乐的发展,它逐渐失去了原有的重要影响,但一般仍把这种体裁看作为需要作曲家具有高度复调技巧才能驾驭的一种形式。因此,到18世纪中叶以后,几乎绝大多数的作曲家都不愿花费那么多的精力去写这种体裁的作品。同时,由于写作这些前奏曲与赋格的有关规程主要是由运用欧洲大小调功能和声体系的多声写作中所总结出来的,依此规程用于中国的五声调式则更是一件新事物,需要作曲家高度的复调技巧和大胆的创新精神。因而,罗忠镕在这部作品中所面临的问题,都是前人所没有留下任何经验的。这是罗忠镕这部作品的最主要的历

史意义。由于罗忠镕当时写作这部作品的另一目的是为了提供给他女儿练习钢琴所用,因而在钢琴的织体写法上就更多考虑到钢琴教学的要求,而并非是作为一部专供音乐会演出所用的作品。

《钢琴曲三首》是罗忠镕"后期阶段"钢琴作品的代表作,写于1986年初。这三首钢琴曲都是以相互有联系的"十二音序列"进行构思的,但在乐曲的情绪和写法上仍各有自己的特点。第一首乐曲题名为《托卡塔》(Toccata),作者用了六个"十二音腔式"(trope)所组成;在节奏上作者又吸取了我国民间锣鼓苏南吹打中的曲牌"鱼合八"的节奏结构原则来进行构思。即一种序列在节奏上逐步递增、一种序列在节奏上逐步递减,两者结合均以"八"为原则。不过,在这个乐章中却是以"二十二"为原则的,而且,这首乐曲在结构、节奏、音高上都是严格的对称的。第二首乐曲题名为《梦幻》(Reverie),是作者以前曲中所呈示的第四个"腔式"排成的十二音序列所写成的。作者曾有意识将这个序列以中国五声性音调的特点来重新组织,但是在节奏上则特别强调其"散文化"(即从整体上或每个线条的节奏都没有有规律的节奏重音),使乐曲表现出一种飘忽不定、一种虚幻式的梦境。第三首乐曲题名《花团锦簇》(Arabesque),是作者以第一曲中的两个"腔式"所构成的十二音序列所写成的。同样,作者仍在序列的音调上强调五声性的特点,强调体现出中国的风格。在这首乐曲中节奏和速度不断变化,作者将这些变化多端的节奏和速度控制在一个"菲波纳齐数列"(Fibonacci serise)中。从这里可以看出,作者在其后期作品中,对创作的理性思考,给予了很突出的地位。这部钢琴组曲在1988年的"上海国际中国风格钢琴作品比赛"中曾获"二等奖"。

《管乐五重奏》是罗忠镕室内重奏中第一部引人注目的作品,作于1980年。全曲共三个乐章,基本采取传统的奏鸣性套曲结构原则

来处理，着重表现在“四人帮”统治被粉碎后，人们从内心迸发出一种欢快、明朗、对未来充满希望的乐观心情。另外，这部作品的音乐风格（特别是其第二乐章）还表现出一种战争年月的陕北情调。与之相近的是他创作的《第一弦乐四重奏》，这部作品也拥有三个乐章，各乐章均以云南民歌为其音乐主题，也主要以传统的手法，比较重视突出中国的民族风格和民间的地方色彩。另外，在这两首作品的作曲技法上，罗忠镕都比较重视对传统复调技法的运用。但是，在这部作品的和声思维方面，特别对和声逻辑的紧张与松弛的演变上，显示出他对兴德密特理论体系的运用产生了一定的兴趣。

《第二弦乐四重奏》是罗忠镕室内重奏作品中最明显吸取西方现代作曲技法的一部代表作，完成于1985年。当时他正在西柏林进行考察研究，这部作品正是作为他考察研究的成果之一，并于同年11月4日首演于“德国学术交流中心”所举办的“罗忠镕作品音乐会”上。这部作品完全摆脱了传统的影响，采取了“十二音序列”的作曲技法。值得重视的是，罗忠镕以中国民间“十番锣鼓”中有些带有节奏序列的曲牌作为他创作该曲的基础。全曲共有八个乐章，每个乐章都显得非常短小精练（这一点与他过去的作品很不相同），其中第二、四、七乐章均采用我国民间“十番锣鼓”曲牌的节奏（如第二乐章“十八六四二”、第四乐章“鱼合八”、第七乐章“蛇脱壳”，都是“十番锣鼓”的曲牌名称），并按照这些曲牌本身所体现的节奏序列特色来构思这些乐章的音乐。从曲式上讲，也可以将这个套曲纳入一个倒装再现的奏鸣曲式内。即第一乐章为“引子”，第二乐章相当于“主部”，第三乐章相当于“副部”，第四乐章相当于“展开部”（节奏的展开），第五乐章相当于“副部”的再现，第六乐章为一个“过渡”，第七乐章相当于“主部”的再现，经过一个短小的过渡，即是“尾声”（第八乐章）。该曲在其音高组织上，作者则另外用了一个具有五声音阶特

点的十二音序列作为其音乐发展的基础。由此可见，在这部作品中罗忠镕既大胆吸取了西方现代的创作技法经验，又将这些经验与中国的传统音乐取得紧密的联系，从而使这部作品较好地实现了将中西两种音乐文化、将传统与现代两个不同时代的风格，给予了紧密的结合。

综上所述，罗忠镕是我国从40年代成长起来的一位在艺术上不停顿地进行探索、创新，不知疲倦地为了自己的艺术理想去奋斗的作曲家。在这五十年间，他为了将西方的现代创作技法与中国的民族音乐传统结合起来，曾从调性音乐的各种创作技法一直到无调性音乐的创作技法，经过反复的实践，积累了丰富的经验，创造了许多优秀的作品，并以自己所取得的丰富经验通过教学工作造就了许多年轻的作曲人才。他的一部分作品已经在人民的音乐生活中产生积极的影响，他的另一部分以实验为主的作品，尽管目前一时还难以为多数音乐爱好者所理解、所接受，但它们仍以其独创精神给人们以启发。这些都是他为中国人民，为中国社会主义音乐文化的建设所做出的贡献。

丁善德——为中国音乐事业奉献终生

(发表于《人民音乐》1996年第一期)

对任何其他民族和时代所创造的有表现力的手段都应该批判借鉴、去芜存菁、为我所用。人们所要求的是:积极健康的思想内容与尽可能完美的形式的统一。

民族化的概念和范围应该是宽广的,一部作品是否民族化,主要是内容而不是形式。民族化不在作品用了多少民族传统表现手法,也不在是否用民族乐器演奏;而在于它是否深刻而真切地表达中国人民的精神风貌和思想感情,是否具有中国气派和中国风格。

——丁善德

丁善德,江苏省昆山县人,1911年11月12日出生于当地一个小生产者家庭。他的父亲平元有,原是浙江绍兴的一个农民,后为染房老板收为义子,改姓丁,继承了老板的家业。丁善德是其父母最小的一个孩子,从小就十分喜爱音乐。当时他能接触的音乐就是市民们作为自娱的民间锣鼓、丝竹乐,以及学校的音乐课,他从喜欢听,渐渐学会了二胡、笛子、琵琶、三弦等民族乐器的弹奏。1925年,他考入了昆山县立初级中学。该校的校长吴粹伦,比较重视学生的文艺活

动，也较早注意到丁善德在音乐方面的才能，让他担任学校“音乐室”的国乐组组长和学校童子军的军乐队队长。1928年当丁善德初中毕业时，正是在这位校长的启发和鼓励下，他考入了上海刚刚成立不久的“国立音乐院”(1929年后该院改建为“国立音乐专科学校”)。开始他作为琵琶主科的学生，从师于平湖派名家朱英教授，并且很快就成为音乐院琵琶专业的尖子学生。后来丁善德又转为钢琴主科的学生，从师于曾经任彼得堡音乐院教授的波利斯·查哈罗夫，琵琶改为副科、仍在朱英的指导下学习。在查哈罗夫的严格指导下，丁善德的钢琴演奏取得了更为明显的进步，同时他仍作为琵琶的尖子经常参加各种公开的演出。当时在国立音专的学生中有所谓“四大金刚”：即丁善德的琵琶，戴粹伦的小提琴，喻宜萱的声乐，李献敏的钢琴。由于丁善德在学习上刻苦努力，他曾连续六年作为该校的优等生享受学校的奖学金。丁善德为了使自己具备更全面的音乐知识和技能，他又曾先后主动选修了黄自教授所开设的各门作曲理论课和著名歌唱家苏石林教授的声乐课。他在这两方面的学习也分别获得了好评。可是随着丁善德在学业上的进步，他家庭的经济状况却每况愈下。他不得不从1931年起，靠黄自的推荐，以一个音专学生的身份兼任“上海美专”音乐系的教学工作；1932年在萧友梅的支持下，与应尚能、劳景贤等举办了一个暑期音乐补习班，并先后到新陆师范专科学校、浙江省立民众实验师范专科学校教音乐课，以此来争得自己在经济上自给自足的独立地位。

经过长达七年的刻苦学习，丁善德终于一步步通过了钢琴专业的“初级”、“中级”、“高级”的升级考试，于1935年3月毕业于上海“国立音专”。与他同届毕业的另一个学生就是小提琴专业的高材生戴粹伦。同年5月11日丁善德在上海新亚酒店大礼堂举办了自己首次公开的个人独奏会，并受到了上海各界的好评。《新闻报》为

之发了消息，他的中学校长吴粹伦还特地从昆山赶来赠送银杯表示祝贺。同年6月底，丁善德到天津、北京成功地举办了三场个人独奏会。这些演出的成功为他争得了河北女子师范学校教师的职务。不久他就同他以往的钢琴学生庞景瑛结婚，开始了自己走向社会的新生活。丁善德在天津工作了两年后，因1937年7月“卢沟桥事变”的爆发，天津河北女子师范因被炸而被迫停办。他只能辗转回到了上海，先暂时在母校“国立音专”兼课。1937年10月，丁善德与陈又新、劳景贤开办了一所私立的“上海音乐馆”，由他兼任馆长，陈又新兼任教务主任，劳景贤兼任事务主任，正式招收学生，以此来谋生。当时上海租界已成为“孤岛”，“国立音专”日益处于风雨飘摇的状态。1940年萧友梅病逝，国立音专暂由李惟宁来主持。而上海音乐馆却愈办愈好，受到了各方面的重视。到1941年上海音乐馆正式改为私立上海音乐专科学校，仍由丁善德和陈又新主持校政。1941年底“太平洋战争”爆发，上海租界也遭沦陷。不久汪伪政权接管了上海“国立音专”，改其名为“上海音乐院”。当时原“国立音专”不少教师均拒聘而转到丁善德的私立上海音专工作。还有一些学生也由于不愿在汪伪办的音乐院上学而转到私立上海音专。至1945年抗日战争胜利，私立上海音专曾为我国培养了不少国内外知名的音乐家，其中直接受教于丁善德的就有：朱工一、周广仁、周文中、黄青白、董麟等。

丁善德在国立音专学习期间就曾认真选修过黄自教的作曲理论课，但当时他的专业方向主要仍集中在钢琴演奏方面。在抗日战争时期，在“音专”和私立“上海音专”从事钢琴教学工作期间，他逐渐萌发了从事音乐创作的愿望。为此他曾一面当校长和教授，一面开始向一位德国犹太音乐家富兰克尔教授从头认真学习和声、复调、配器等作曲技术理论，并开始学习作曲。1945年春，他写下了自己的“处女作”——钢琴组曲《春之旅》。1946年春，他被聘为南京国

立音乐院的教授,这时他写下了自己的第二部作品《E大调钢琴奏鸣曲》。他的这两部作品均得到当时音乐界的广泛好评。这时他要求转向音乐创作的愿望更为强烈,他决心报考出国留学,经过考试,成绩符合留学要求。但由于种种原因他只能作为自费生的资格出国学习。当时他已经是一个有四个孩子的父亲,没有公费确实很难想象。在妻子庞景瑛的大力支持下,他们决心把自己心爱的一架钢琴卖掉,并退掉独自租用的在市区的房子,以凑足了出国所必需的经费。同年冬,丁善德终于绕道英国到达了法国,在闻名世界的巴黎音乐院深造。在那里他先后向加隆(Noel Gallon)教授学习对位法,向欧朋(Tony Aubin)教授学习作曲,向著名作曲教授布朗瑞(Nadia Boulonger)学习总谱读法与作曲,又参加了著名作曲家、"六人团"之一的奥涅格(Arthur Honegger)的作曲班(奥涅格当时不在巴黎音乐学院任教,而在巴黎音乐师范学院任教)学习。在法国学习期间,丁善德不仅在作曲技术上进一步得到了提高,也大大扩大了自己的艺术视野,同时在创作思想上也得到了有益的启发。如他的老师布朗瑞教授曾亲切地告诫他,创作中要摆脱外来的影响,要有更新的特点和自己的风格;要注意手法简练干净,不要繁琐等。在这期间他开始以新的风格和技法创作一批各种形式的作品,其中包括钢琴曲《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》等。1949年后国内解放战争的形势一日千里,一个新的中国即将诞生,这鼓舞着绝大多数在法国留学的中国留学生。丁善德决心以自己对新中国即将诞生的感受写一部作品,作为他作曲课的毕业作品。这部作品的标题就是《交响组曲"新中国"》。在通过毕业考试后,他就立即返回祖国大陆,投入到新中国音乐事业的建设中。

丁善德于1949年10月回到上海后,即被聘为中央音乐学院上海分院(即上海音乐学院的前身)的作曲教授,主要担负复调、配器、

作曲方面的教学工作。1952年他又兼任该院作曲系的系主任，1956年该院改名为上海音乐学院，他即兼任其副院长。在这期间丁善德还先后兼任中国音乐家协会上海分会副主席，上海音乐出版社社长等社会职务。在教学工作、行政领导工作以及社会活动十分繁重的状况下，丁善德仍以充沛的精力抓紧时间进行音乐创作。从1950年至1960年他先后创作了钢琴曲《新疆舞曲第一号》，儿童组曲《快乐的节日》，《新疆舞曲第二号》，《托卡塔——喜报》，大合唱《黄浦江颂》以及许多歌曲。为了探索多声音乐的民族风格，他还有意识选择有不同特点的民歌配上精练生动的钢琴伴奏，使这些民歌增添了新的光彩。1958年秋，针对社会上刮起一股片面否定交响音乐等外来艺术形式的"左"的思潮，陈毅副总理号召作曲家运用交响音乐的形式反映中国革命斗争历史的重大题材。丁善德响应这个号召，以30年代我国工农红军为粉碎反革命军事围剿被迫进行"二万五千里长征"的光辉事迹，创作一部史诗性的宏大的《长征交响曲》。为此他曾两次专程沿着当年红军长征的足迹，进行深入的实地考察和收集创作资料。前后他花了将近三年的时间，至1962年完成了这一部包含五个乐章大型交响曲的全部创作，并在第三届"上海之春"中成功地进行首演。这部作品标志着他的音乐创作步入一个新的高峰，受到了当时音乐界的广泛重视。可以说，从40年代到60年代，丁善德完成了自己树立的转向音乐创作的宏愿，他通过自己一系列多种形式的创作实践，通过他长期从事作曲和作曲理论的教学，使自己在中国音乐界逐步成为一致公认的一位有影响的前辈作曲家。现在在我国作曲界许多有才能的作曲家，如陈铭志、施咏康、施金波、何占豪、陈钢、王酩等都是在他的影响和直接培养下成长起来的；一些在国内外受到好评的音乐创作，如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等，也正是在他的指导下由何占豪与陈钢写出来的。

"文革"十年,丁善德跟我国绝大部分知识分子一样遭受了沉重的打击。但是,对这些个人的痛苦遭遇,他从不耿耿于怀,他坚信黑暗总会过去,党的正确路线和政策总会落实,中国一定会重见光明。他唯一的希望就是要把损失的时间夺回来,让学生所荒废的学业尽快得以补救。为此,在"文革"后期,他就主动热情地为学生补课和编写新的教材等。"文革"结束后,他坚决主张要对在"文革"期间一切受到迫害的老教师给予彻底平反昭雪,恢复名誉。1978 年 9 月,丁善德被任命为上海音乐学院常务副院长,实际主持学校的日常工作,为学校各项工作的"拨乱反正"、迅速恢复正常的教学秩序付出了自己的全部精力。同年冬,丁善德又被选为中国音乐家协会副主席,担负了更多的音乐界的社会活动和频繁的国际音乐文化交流活动,如 1980 年他担任了第十届"国际肖邦钢琴比赛"的评委,1981 年春他又出席了在香港召开的"亚洲作曲家大会",1981 年夏他又主持了"全国第一届交响音乐作品评奖"的工作,等等。1983 年 6 月,在上海举行了他的钢琴及声乐作品音乐会。同年 9 月,香港又隆重举行了包括他的交响音乐作品在内的个人作品音乐会,为此他专门创作了一首新作《交响序曲》。

1984 年摆脱了音乐学院的行政职务后,他萌发了更为旺盛的音乐创作热情。在短短不到六年间,他又先后完成了《降 B 大调钢琴协奏曲》(1984—1986 年),交响诗《春》(1984 年),《e 小调弦乐四重奏》(1985 年),《C 大调钢琴三重奏》(1986 年),《儿童钢琴曲八首》(1987 年),《小提琴与钢琴奏鸣曲》(1988 年),《小序曲与赋格曲四首》(1988 年),《小奏鸣曲》(1988 年),《回旋曲》(1988 年),《钢琴练习曲十六首》(1988 年),《前奏曲六首》(1989 年),《诙谑曲》(1989 年),以及大量各种类型的音乐作品。

丁善德是作为钢琴演奏的高材生毕业于上海国立音专,他的主

科老师又是当时在上海赫赫有名的钢琴名教授查哈罗夫。这些都实际上为他成为一名钢琴演奏家展现了一个令人羡慕的锦绣前程。但是,正如丁善德自己所说:"演奏的生涯并没有使我兴奋多少,因为弹来弹去都是外国人的作品。我常常想,为什么中国人不能写出表现中国民族风格又具有世界水平的音乐作品来呢?终于,我下了决心,学习作曲,用不懈的奋斗来实现自己的音乐理想。"(引自《东方的旋律》的"序")由此可见,钢琴音乐是丁善德从事音乐创作的基础,要写出具有中国民族特色的钢琴音乐,才是他音乐创作的基本出发点和主要目标。在我国新音乐创作还处于早期,中国钢琴音乐还刚刚开始起步的三四十年代,丁善德有这样的认识和志愿,确是难能可贵的。因此,钢琴创作无论在丁善德自己一生的创作旅程中,或是在中国钢琴音乐的发展过程中,都具有特殊的意义。

他第一部正式发表的钢琴作品,是写于1945年的组曲《春之旅》。关于这部作品在《东方的旋律——中国著名作曲家丁善德的音乐生涯》一书中,曾对该曲四首乐曲的标题(即《待曙》、《舟中》、《杨柳岸》、《晓风之舞》)所隐藏的政治含义一一做了叙述。这部作品的作曲技法基本上与传统的钢琴曲差距不大,形式结构也比较简单,但作曲家已能够运用较精练的钢琴语言自如地去塑造形象、抒发感情,并力求体现出一定的民族风格。另外,在和声语言上,丁善德也比当时其他作曲家更注意色彩性的处理。如第二曲《舟中》,已开始利用"同中音"的手法将音乐从C大调直接通过降六级的和弦转入到半音关系的降D大调;而在第四曲《晓风之舞》中,则出现了完全是小二度的平行进行等。这些情况,在当时我国的音乐创作中还是比较少见的。

在《春之旅》完成后的第二年,他创作了一部《E大调钢琴奏鸣曲》。这首作品看来是属于丁善德想驾驭大型套曲创作的一部习作

性的作品,在结构、手法上受到欧洲传统音乐的影响比较明显。但就在这样的习作性作品中,他仍注意尽可能在音调与和声配置上体现出一定的民族特色。可以说,这是我国钢琴音乐发展史上第一部试图以民族风格去写的大型奏鸣套曲。

在法国留学期间,丁善德先后完成了两部钢琴曲,即《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》。前者是他到巴黎不久随欧朋教授学习时所写的,后者是半年后他随布朗瑞教授学习时所写的。这两部作品的音乐,丁善德在运用现代创作技法上有了明显的进步,但同时对民族风格的追求和个人内心感受的抒发也更为鲜明了。这两部作品的和声语言都比较新颖,复调手法比较熟练,但又都写得非常简练、清淡、完整,几乎没有任何多余的音符,仿佛是经过深思熟虑、字斟句酌的"绝句",又仿佛是落笔简约的淡墨写意画。这两部作品是民主革命时期自贺绿汀的《牧童短笛》后我国钢琴音乐文献中最值得重视的代表作。

新中国成立后的十年间,丁善德先后写了四部钢琴曲,即《新疆舞曲第一号》(1950年),儿童组曲《快乐的节日》(1953年),《新疆舞曲第二号》(1955年),《托卡塔——喜报》(1958年)。这四部作品跟丁善德在新中国成立前所写的钢琴作品的明显区别,首先在于这些作品的音乐性格都贯穿着一种明朗乐观、充满活力的气质,反映了作曲家对新社会和新时代充满无限的信心。其次是在作曲技法的运用和对音乐的钢琴化与作品形象塑造的关系上,结合得更加完整统一了。这说明丁善德在创作技术方面已进入了运用自如的成熟阶段。

儿童组曲《快乐的节日》共有五个分曲,即"郊外去"、"扑蝴蝶"、"跳绳"、"捉迷藏"、"节日舞",以五个不同的侧面反映新中国少年儿童的愉快生活和活泼天真、朝气蓬勃的性格。丁善德善于通过流畅明快的旋律和富于对比的节奏,把儿童在节日生活中各种生动的形

象恰如其分地塑造出来。如第一曲“郊外去”的两个主题就很形象地表现了儿童当时这种愉快的心情(第一主题)和雀跃欢腾的形象(第二主题)。

又如第二曲“扑蝴蝶”的四小节基本主题,作曲家完全以充满切分变化的和弦式节奏音型以及在规则与不规则的节奏对比中塑造了儿童在捉蝴蝶时那种追过来扑过去的又紧张又欢快的心情。

“节日舞”是整个组曲中写得结构最庞大、气氛最辉煌的一曲。在这首乐曲中作曲家有意识在前后两段与中段形成鲜明的对比。前后两段建立在同一调性(C大调)的基础上,主题旋律具有明显的歌唱性、舞蹈性,它的和声风格完全是传统的,但作曲家有意在伴奏织体中运用增高半音的附加音,造成与属音的小二度的碰撞以及与旋律中还原四度的类似调式叠置的效果,为这个大调式的主题带来异常新颖的情趣。

“节日舞”的中段的主题完全是节奏性动机型的,作曲家还运用了许多暂转调的色彩性和声连接,使音乐充满一往直前的活力。丁善德这些作曲技法的运用在当时是很大胆、很引人注目的。

丁善德的两首《新疆舞曲》是他作为提供音乐会演奏的大型独奏曲。他除了在音调上直接取自新疆的民歌和新疆的舞蹈节奏外,特别在和声的运用上进行了大胆的创新,成功地突现了新疆游牧民族那种粗犷豪爽、明朗热情的气质和性格。如《新疆舞曲第一号》的基本主题和全曲的调性应是属于E小调,但作曲家注意到在主题旋律中同时出现了在四级音上的升高半音和还原的音。一般的处理可以将那个升高半音的四级音看做临时出现的和声外音不予特别注意,这些处理在和声上是绝对没有问题的,但其效果就显得平淡、温和。可是丁善德却十分重视这个富于色彩性的变化音,把它当做构成这个主题的基本和声骨架、经过特殊处理形成一个带有增四度、

小二度、大七度进行的极其富于色彩和强烈性格的固定低音,既作为全曲的引子、又作为基本主题的"固定低音"织体。再加上作曲家在节奏处理上巧妙运用不同的切分,使"固定低音"与主题旋律形成上下层次互相交错的"复合节拍"(即开始六小节前奏,固定低音切分为八个音列的反复,而从主题进入八小节后,固定低音切分成六个音列的反复)。这就使乐曲的音乐增添了异常新颖而强烈的色彩和情趣。

在《新疆舞曲第二号》的一开始,作曲家还有意识在具有鲜明民族特色的音调基础上运用在同根音上大小三度音的叠置,使作品的音乐具有在调性音乐中又渗进复合调性的内在活力。同样在这首乐曲的音乐展开中,作曲家又运用了相当大胆的色彩性附加音及色彩性调性转移等新颖的和声手法。

《托卡塔——喜报》是丁善德专门为钢琴演奏提供的一首具有一定高难度的大型技巧性曲目。但作品的音乐仍具有相当浓厚的生活气息和时代色彩。这首作品在作曲技法,特别是和声语言的运用也很新颖独特。

80 年代以来, 丁善德所写的一系列作品中也是以钢琴音乐为主。其中多章性的大型套曲有《C 大调钢琴三重奏》和《降 B 大调钢琴协奏曲》。这两首作品的风格体现一种不同于他过去在创作上偏重于写实的标题性原则,而逐步朝着偏重于抽象的、接近于新古典主义创作原则的发展趋向。这两部作品曲调明朗淳朴,和声色彩丰富而又调性思维明确,结构严谨匀称,整个体现出一种传统的美。但更值得重视的是他在这时期创作了一系列新的单章性的或组曲性的钢琴作品,如《谐谑曲》、《回旋曲》、《序曲六首》、《小奏鸣曲》、《小序曲与赋格四首》、《儿童钢琴曲八首》、《钢琴简易练曲十六首》等。这些作品在创作上更明显地体现出丁善德由写实转向抽象、由主调

转向“双调与多调”的倾向。特别在和声语言上他比过去更倾向于自由、大胆、丰富、新颖;在作曲技法上更重视对复调技法的灵活运用,以及对节奏的大胆处理。但是,这些作品又鲜明体现了他在艺术思维上更趋于精练简洁和富于内向的情趣。这些作品中以《序曲六首》、《小序曲与赋格四首》、《儿童钢琴曲八首》最突出。

应该指出,丁善德与马思聪、江文也一样,在新中国建国初期就开始在自己创作实践中的大胆探索:运用现代西方作曲的技法与中国民族传统音乐的结合。在这些钢琴音乐创作中,他的这种勇于不断探索的精神和他的作品音乐本身,都给予许多后来者以深远的影响。

丁善德共写了五部交响音乐作品(改编性的作品及电影配乐不算在内),即 1949 年所写的交响组曲《新中国》,1959—1962 年所写的《长征交响曲》,1983 年所写的《交响序曲》,1984—1986 年所写的《降 B 大调钢琴协奏曲》,以及 1984 年所写的交响诗《春》。这五部作品几乎记录了他一生创作的不同阶段的足迹。交响组曲《新中国》是丁善德在法国留学时期、为迎接解放战争的最后胜利和新中国的诞生而写的大型乐队作品,也是他作为自己在巴黎音乐学院进修作曲的结业作品。由于当时他身居国外,只能通过个人对生活现实的体会和对革命斗争的理解,去反映旧中国的苦难(第一乐章“人民的痛苦”),人民对反动统治者的斗争(第二乐章“解放战争”),以及人民在斗争取得最后胜利时的欢乐(第三乐章“秧歌舞”)。尽管这是他在管弦乐方面的处女作,他仍尽可能以简练的技法和完整的艺术构思去抒发自己对祖国人民的深厚感情。

《长征交响曲》是丁善德一生中付出最大辛劳的成功之作。他在经过周密调查访问、收集资料的基础上,将这一中国革命史上震撼世界的光辉事迹,按照标题交响曲的形式特点,概括为五个乐章:即第一乐章“踏上征途”(奏鸣曲式),第二乐章“红军是各族人民的亲

人”(回旋性、变奏性的混合曲式),第三乐章“飞夺泸定桥”(谐谑曲),第四乐章“翻雪山,过草地”(主部不再现的三部曲式),第五乐章“胜利会师”(奏鸣曲式)。作曲家在回顾自己当时的创作构思时曾说:“任何形式的艺术作品都很难表达出长征的全部内容,特别是音乐艺术,更需要抓住最本质和最典型的现象,通过音乐形象概括地反映这一伟大历史事件的重大意义,表达红军艰苦顽强的革命意志,以达到鼓舞今天人民革命斗志的作用。”(引自《我怎样写〈长征交响曲〉》一文)这部作品音乐形象的塑造和音乐思维的逻辑结构,都是以上述的基本艺术构思为其出发点的。为了突出作品的历史感,也为了使听众更易于理解,丁善德选取了不少当年的红军歌曲、革命民歌,以及长征沿途各族人民的民间歌舞,作为各乐章主题的音调基础。因而,具有一定封闭性的歌曲性的旋律成为这部交响曲各个具体音乐形象的核心,较多采用偏重横向思维的复调手法和不同主题的多层次的模仿重叠,是这部作品音乐形象展开的基础,也是这部交响曲的一个突出的艺术特色。这也是全曲篇幅相当长,并带有突出史诗性气质的一个主要原因。如在第二乐章中为了表现革命军民一起欢乐歌舞的情景,作曲家就在瑶族芦笙舞的曲调及其固定低音节奏音型中夹入《三大纪律八项注意》的红军主题,形成三种层次叠置的复调结合。在这个乐章的尾声,作曲家进一步将藏族民歌、藏族“堆谐”舞曲音调,与瑶族舞曲音调、红军主题四个不同的音调,以复调的方式叠置在一起,使各个声部此起彼伏交织成一种热烈欢腾的高潮场面。类似的广泛运用复调技术的例子还可以举出不少。此外,在这部交响曲中作曲家还熟练地运用各种配器的手法去丰富形象的刻画和场景性的描绘,如第三乐章中对红军英勇战斗的形象刻画和第四乐章中对雪山草地的恶劣自然环境的描绘等等。从这部作品的题材、手法、宏大的规模和气势,都可以看出同苏联的肖

斯塔科维奇的《第十一交响曲"1905年"》很接近,但是,从彼此的音乐气质、艺术构思上仍具有各自鲜明的民族性格。

《交响序曲》是1983年丁善德为香港举办他的个人作品音乐会而写的一首单乐章的音乐会序曲。不过该作品的素材和艺术构思都取自作曲家的《长征交响曲》,即它是作曲家原来打算在《长征交响曲》中添加一个"四渡赤水"乐章,后来他考虑到全曲的篇幅已相当庞大而没有纳入。因此,这部作品的音调和形象都与《长征交响曲》是基本一致的。值得注意的是作曲家以红军歌曲《粉碎敌人的乌龟壳》的几个富于节奏性的动机构成这部作品的基本主题,作曲家还以赋格的手法将它们逐个进行展开,加上在配器手法上的各声部层层相扣、步步深入,使其音乐的发展带有很强的动力性和很严密的逻辑性。从作曲技法上讲,这部作品比《长征交响曲》更严谨洗练、更有效果。

除了器乐创作外,丁善德也创作了相当数量的声乐作品。如大型合唱《黄浦江颂》,艺术歌曲《延安夜月》、《爱人送我向日葵》等。他是新中国成立后比较重视写作艺术歌曲的一个突出代表。但是,在他所写的声乐作品中,以他为许多中国民歌所写的民歌改编曲影响最大。如他编写的新疆民歌《玛依拉》、《可爱的一朵玫瑰花》,四川民歌《槐花几时开》、《太阳出来喜洋洋》等,都是音乐会中受到歌唱家和音乐听众喜爱的保留曲目。

丁善德是中国近现代音乐史集演奏、创作、教学于一身的一位突出的前辈音乐家,从30年代开始至90年代末半个多世纪时间里,他始终为中国音乐事业的建设奋斗不息。尤其可贵的是,即使在他已步入七十高龄后的80年代,他仍保持其旺盛的创作热情和不断探索的创新精神,写下了一系列充满朝气和活力的各种创作,表现了在飞速发展的时代面前,一个真正的艺术家的高度责任感和使

命感。

作者附记：惊悉我国著名作曲家、钢琴家、音乐教育家丁善德先生最近于上海不幸逝世，不胜痛惜。我与丁先生在50年代末相识，几十年来有频繁的联系。丁善德先生不仅学识渊博，思维敏捷，而且对待新生事物从不保守，并对我们这些后辈一贯热情关怀、平等待人。他曾多次主动将他的作品、著作馈赠于我，还多次不怕麻烦地给我转录他的作品的音响。这篇文章原是我计划出版的《中国近现代音乐学评传》（下册）中的一个章节。在写作过程中，他曾给予我许多帮助，而且最后还对文章的初稿进行了逐字逐句的审阅和校改。遗憾的是这本书在他生前始终未及付印。现只能在《人民音乐》上发表，以志纪念。

汪立三——为中国钢琴音乐开拓新境界

(发表于《人民音乐》1996年第三期)

我是拥护“拿来主义”的,我赞成鲁迅先生说的“吃螃蟹”的精神。比如像十二音体系这个螃蟹就未尝不可以吃吃。艺术中本无万能的技法,也无绝对禁用的技法,一切取决于得当与否。各种技法都具有不同的特点。

但作为一个中国作曲家,我感到借鉴外国的东西不是为了寄人篱下当某派的附庸,而是为了多点本事,最终还是贵在以自家面目自立于世。

今天,在世界艺术正走上一个多元化的时代,音乐也不例外。在这个多元化的时代里,我们中国现代作曲家应以民族性与现代性的结合而独树一帜,走向世界,大放异彩。

——汪立三

汪立三,原籍四川省犍为县,1933年3月24日出生于湖北武汉市的书香门第。1937年抗日战争爆发后,他随家迁居四川成都,并在那里的教会学校中接受基础教育,又培养了他对西方文化,特别是音乐、美术等文学艺术的爱好。1948年汪立三考入四川省

立艺术专科学校音乐科学习钢琴等。在那里他开始参与在共产党领导下的进步学生运动。1951年他报考上海音乐学院作曲系、钢琴系，以“双第一”的优异成绩入学。他选择了作曲系，先后师从桑桐、丁善德等教授及苏联专家阿尔扎玛诺夫；同时，他仍继续认真学习钢琴。1953年，以他所创作的钢琴曲《蓝花花》，表现出自己突出的创作才能，并引起了音乐界的瞩目。此曲后来曾广泛流传全国，走向世界，几十年来一直是许多钢琴家的演奏曲目和音乐院校的教材。1957年，他又以《小奏鸣曲》获上海音乐学院钢琴曲创作比赛“一等奖”。当时，汪立三曾是上海音乐学院的作曲系团支部书记，是一个被公认的“品学兼优”的尖子。

1957年春，为了响应“百花齐放、百家争鸣”方针的贯彻，他与刘施任、蒋祖馨联名在《人民音乐》上发表了题为《论对星海同志一些交响乐作品的评价问题》。文章发表后，曾引起音乐界强烈的不同反响。后来，他们又在《人民音乐》上发表了一篇进一步参与讨论的《对一些问题的澄清和答复》。应该说，这场讨论如果能够健康地进行下去，是会对我国的音乐创作、特别是交响音乐的创作发展产生有益的影响的。但是，在同年发生的全国性“反右斗争”中，他被错误地定为“汪立三反党小集团的头头”，并受到了不公正的组织处理。

1959年，汪立三被送往黑龙江的北大荒进行劳动改造，被安排在佳木斯“合江农垦局文工团”内工作，在那里除参加农业劳动外，在演出中他既弹钢琴伴奏、又拉中提琴，还兼任指挥等，工作异常积极。在那期间，他在艰难的条件下仍不放弃艺术上的执著追求，先后创作了受到垦区群众欢迎的歌曲《北大荒的姑娘》、舞蹈音乐《跳鹿》等作品。1963年，他被调入哈尔滨艺术学院音乐系，担任作曲、复调的教学工作。在此期间，他曾为“哈尔滨之夏”音乐会创作了钢琴、民乐与朗诵《非洲战鼓》，钢琴曲《我们走在大路上》，小歌剧《游乡》等

作品。1965年，哈尔滨艺术学院并入哈尔滨师范学院（即现在的哈尔滨师范大学），汪立三亦随之在该校音乐系任教。不久，“文革”爆发，他又受到冲击，并被迫下乡插队务农。

“文革”结束后，特别是党的“十一届三中全会”之后，汪立三被错误定为“右派”的问题才得到彻底的“改正”。1979年，他应邀参加了第四次全国文艺界代表大会和第三届全国音乐家代表大会，并当选为中国音乐家协会理事、中国音乐家协会黑龙江分会常务理事。同时在哈尔滨师范大学提升为副教授。“文革”结束后，汪立三的音乐创作热情高涨。先后创作了钢琴曲《兄妹开荒》（1977年）、《叙事曲——游击队歌》（1977年），钢琴组曲《东山魁夷画意》（1979年）、《李贺诗两首——“梦天”、“秦王饮酒”》（1980年）、《二人转的回忆》（1981年）、前奏曲与赋格曲集《他山集》（1981年）等。

1985年，汪立三在第四次全国音乐家代表大会上被选为中国音乐家协会常务理事，后又在省内被选为中国音乐家协会黑龙江分会主席，黑龙江省文联副主席等。1986年他被任命为哈尔滨师范大学艺术学院院长，并晋升为正教授。

由于汪立三生活道路的曲折，特别在他精力最旺盛的青年时期历尽坎坷，致使他长期不可能以主要精力投入自己的创作活动。因此，他的创作数量比他的同辈要少，所涉及的创作领域也比较窄，主要投入于钢琴独奏的领域。但是，从他1957年前所写的作品和70年代末复出后所写的作品，已充分表现了他的不同一般的创作才能和艺术水平。可是，当他重返乐坛、谱写新篇之际，他又承担了建设北国艺术教育的重任。时间、精力和环境的局限，使他难以从事更多的音乐创作，难以更全面、更充分发挥他的才干。

钢琴曲《蓝花花》是汪立三第一首显露自己创作才能的作品，作于1953年。当时他仅是上海音乐学院作曲系的一个低班学生。这首

作品以陕北民歌《蓝花花》的内容作为创作的基本构思，以原民歌曲调作为作品音调的基础，运用变奏性的原则进行创作的。作曲家并不简单地去套用西方这种传统的形式，而是根据原民歌所叙述的生活内容作为对原曲调进行变奏处理的内在依据，对全曲做出新的完整的创作重构。汪立三以自己的大胆创新精神，将这首作品写成为一首抒情性和悲剧性相结合的叙事曲。在其内容的充实性和形象的丰富性上讲，不同于当时人们所写的主题与变奏曲。此外，在作曲技法上，汪立三为了表现作品内容所包含的强烈的戏剧冲突和感情宣泄，他大胆运用了当时其他作曲家所不太敢用的、不谐和的和弦以及调性变化。但是，他仍然很重视作品音乐的民族风格和浓郁的地方色彩。此外，对钢琴表演的技巧的发挥，也做到了不落俗套。（例一：《蓝花花》的有关乐句）

钢琴曲《小奏鸣曲》是汪立三50年代最突出的一首代表作，完成于1957年。全曲共分三个乐章，即：一、“在阳光下”，二、“新雨后”，三、“山里人之舞”。这是汪立三为当时上海音乐学院附属音乐小学的教学需要而创作的。因而，作品的形象具有青少年那种淳朴、天真、明朗、朝气蓬勃的气质，在钢琴织体的写法上也力求简洁、清晰、灵活。但这首作品在作曲技法上（特别是对现代多声技法的运用）比《蓝花花》有新的开拓，作品的风格也更加新颖。例如，在第一乐章主部主题中，他选择了钢琴织体及和声大段保持不动，任由主题旋律自由运动。这种写法在现代西方音乐作品中比较常见，但在奏鸣曲式中，无论古今都较少见。因为它不利于动力性的推进，而汪立三却大胆地这样写了，而且取得很好的效果。他的这种情趣，很像是来自我国某些民间器乐曲（如《百鸟朝凤》）。在这首作品中，只有第三乐章是以一首四川的民歌曲调作为素材，其他两个乐章都没有具体引用那一首现成的民歌。但是，由于作者特别重视民族音

调在多声音乐中的融会贯通，因而，整个作品的风格仍具有明显的民族特色。另外，这首作品三个乐章的标题，其实是作者在出版前才加上去的。它们只是对各个乐章的基本性格和基本情趣作可供听众（也包括演奏者）想象的提示，而并非作者构思的原始依据。所以，整个作品从本质上讲，仍属于非标题性的音乐。（例二：《小奏鸣曲》第一乐章主部）

在“文革”结束后汪立三所写的一批作品中，以他根据对日本现代著名画家东山魁夷的绘画所写的组曲《东山魁夷画意》，最先引人注目。汪立三自己就是一位热爱美术，并能自己动手绘画的音乐家。他选择这个题材进行创作，不仅表明他个人对绘画的爱好和力图将从绘画中所获得的印象通过音乐的形象表现出来，而且还表现了他对这位学贯东西并致力于创造现代日本民族绘画的东山魁夷的敬仰。整个组曲共分四个乐章，即：一、“冬花”，二、“森林秋装”，三、“湖”，四、“涛声”。这部作品的音乐创作，作者没有过多考虑如何写景，而是着重从“东山”的绘画中获取灵感，去表现一种带有新的意境及曲作者自己的感受。如在“冬花”中，作曲家运用了富于日本特色的、带有两个半音进行的五声音阶“都节调式”音调，他在织体结构上运用了建立在同一主题音调基础上各种不同的复调模仿（特别是扩大模仿和缩小模仿），造成几个线条的旋律不平衡地交错进行而出现晶莹错落的音响结合，整个表现出一种在平静、冷凝中所透发出的东方式的美。以这样的构思来表现东山魁夷绘画所特有的高雅、深邃的情调，非常富于诗意。（例三：《冬花》主题呈示）

在“森林秋装”和“湖”中，作曲家也只是通过对“都节调式”的运用，使音乐穿上日本的服装，而没有具体引用任何一首具体的日本歌调。但是，在“涛声”中则情况有所不同。“涛声”是取材于东山

魁夷为奈良唐招提寺所画的一幅描写我国高僧鉴真和尚东渡日本的“障壁画”。这里不仅呈现了日本的风光，还熔铸了中国的因素——鉴真的崇高精神。但在这幅绘画中，东山没有具体画出鉴真的形象，只是以大篇幅的汹涌波涛和峥嵘海礁来表现这位为中日文化做出巨大贡献的伟人的坚毅不屈精神。这幅画放在专门纪念鉴真和尚的唐招提寺里，人们自然会从画面联想到鉴真的动人事迹和鉴真的崇高品质。但是，作为独立的音乐作品，就不能仅仅拘泥于原来的画面，而要作曲家根据作品题材的内涵有所补充、有所发挥。显然，这种对标题性创作构思的理解，汪立三是从穆索尔斯基、德彪西、拉威尔等作曲家的作品中得到启发的。如在“涛声”中，他加进了表现寺庙钟声的音块，又加进了象征鉴真的形象的、建立在五声音阶基础上的中国佛曲《目莲救母》的音调，再进入以不同调性加以叠置的、以日本“都节调式”所构成的音型织体，象征东瀛扶桑壮丽的汹涌波涛。整个体现出一幅气势宏伟、庄严肃穆而又形象生动、色彩对比鲜明的音画。因此，当东山魁夷本人听了此曲后，给汪立三写信说：“您对我作品的理解之深，使我十分钦佩。”日本现代音乐协会委员长广濑量平教授也对此曲做出了高度评价，称之为：具有世界性的、富于创新精神的“杰作”。（例四：《涛声》开始的主题及中段的主题音型）

汪立三不仅对这部作品全曲和每个乐章均加上了文字性的标题，还在每个乐章附一首作者自写的题诗。如“冬花”的题诗是：“沉寂、冷清…… / 一棵银白色的大树 / 晶莹璀璨 / 它那槎枒繁密的枝柯 / 在寒光中 / 唱着生命的歌”；“涛声” 的题诗是：“古老的唐招提寺啊！ / 我遥想 / 一苇远航者的精诚 / 似闻天风海浪 / 化入暮鼓晨钟”。显然，汪立三是依据标题性的原则进行构思的，但这里所体现的标题性已与《蓝花花》那种浪漫主义的标题性不一样了。这里所

体现的标题性更接近于印象派式的标题性，它的和声语言、织体写法也更接近于印象派，却又以其富于哲理性的求索而不同于印象派。这些在中国钢琴音乐中，是不多见的。

前奏曲与赋格曲集《他山集》是汪立三钢琴作品中另一部重要的代表作，也是我国 80 年代钢琴作品中的一部力作。全曲由五首带标题的前奏曲与赋格曲所组成，即：一、升 F 商调、“书法与琴韵”，二、A 羽调、“图案”，三、降 A 徵调，“泥土的歌”，四、G 角调、“民间玩具”，五、F 宫调、“山寨”。同样，汪立三在每个乐章前也附有提示性的题诗。这部作品的标题，所以称为《他山集》，是借意《诗经》中“他山之石可以攻玉”这句话，力图通过借鉴比较古老的欧洲复调音乐体裁和与之相适应的复调风格的作曲经验，同中国的民族音调、中国的生活现实以及中国传统的文化的神韵相结合，用以发展中国现代的复调新风格。这一点，汪立三曾借为第一乐章所写的题诗中，附带表达了这个意图。他说：“我想登上另一个山头去回顾、去瞻望／那激荡的是线条吗？／那沉吟的是音响吗？／正如在古老的中国艺术里／我看见上下求索的灵魂、升华的灵魂”。（例五：《他山集》中《书法与琴韵》的两个主题）

当然，这种基于中国宫调系统的复调性套曲，不能说是起始于汪立三。早在 60 年代初，作曲家罗忠镕已做过类似的尝试。但是，在作品内容的深度和广度以及作品规模和技术发挥上讲，汪立三的作品无疑是较之又前进了一大步。从作曲技法上讲，《他山集》与《东山魁夷画意》没有太大的差别，但后者用了更多的多调性与线型对位。

除了上述的钢琴作品外，汪立三在“文革”后还创作了一些其他钢琴独奏曲。其中像他根据李贺诗所写的两首作品《梦天》和《秦王饮酒》，是他有意识借鉴西方现代的“十二音序列”作曲法来表现蕴

涵在我国这位古代天才诗人诗篇中的特异的神秘气质。为了要使作品音乐具有一定的民族色彩,汪立三有意识地在十二音序列中融入五声性音调。关于这一点,汪立三曾做了具体的说明:"我挑这个曲子来供发表也就是想表一个态——我是拥护'拿来主义'的,……因此,我对那些舶来品总是想通过创作去探索其与民族音乐结合的可能性。这个结合在十二音体系的条件下是较为困难的,但并非不可能。……总之,调性是解体了,调式亦不复存在。可是,音乐的民族气质一定会和调性、调式共存吗?不一定的。新的条件下音乐风格对民族传统还可以'遗貌取神'。"在80年代初,汪立三就进行这样的创新是相当大胆的,显然比后来的所谓"新潮派"要早得多。从发表及录制唱片的时间来看,《梦天》是中国最早发表的一首十二音序列技法的钢琴曲。

另外,钢琴曲《兄妹开荒》和《二人转的回忆》等,都是他有意识以中国民族民间音乐为素材而写的作品。在这些作品中,他不仅认真考虑了如何用西方多声的作曲方法表现在这些民间音调中所包含的民族情趣,还通过不同音响的结合,大胆探索陕北和东北音乐的特殊地方色彩。

汪立三不仅在具体的音乐创作上表现出他的艺术上的深思熟虑,还在一些文章中发表过不少有关音乐和音乐创作的、颇具启发意义的艺术见解。这些见解除了在他年轻时期对有关冼星海交响音乐作品的两篇争鸣性质的论文(即上述他与刘施任、蒋祖馨合写的文章)外,主要还有《在全国交响音乐创作座谈会上的发言》(刊于《人民音乐》1983年第4期)、《新潮与老根》(刊于《中国音乐学》1986年第3期)、《海边卖水及其他》(刊于《人民音乐》1986年第1期)以及《中国新音乐与汉语特点有关的若干理论与实践之回顾》(发表于香港大学亚洲研究中心刘靖之所编的《中国新音乐史论文集)第四

集“回顾与思考”,1992年)。

综上所述，汪立三是我国50年代成长起来的一位富于创新精神,又忠于艺术、敢于直言的作曲家。他的这些品质在过去“左”的路线冲击下,使他被迫走了一条历尽曲折坎坷的生活道路,他的才华长期被压抑、被局限。但是,这些也反过来给了他生活的磨炼、意志的考验和不同寻常的艺术积累。这些都凝结在他为数不多的、富于创造性的钢琴作品中。他终究为中国的近现代音乐史,做出了难能可贵的贡献。

为祖国的花朵更加绚丽
——记作曲家李群

（发表于《人民音乐》1998年第二期）

儿童歌曲并不好写。因为它小而精，因此每一首歌曲就应该像一颗颗闪光的珍珠，要求音乐形象既鲜明又集中，而且还需要有其特别着笔之处，这往往是艺术上感染力最强的地方。

——李 群

一

李群，原籍河北磁县，1925年6月出生于天津。她的父亲李月波在铁路部门工作，她的母亲李之光是国民党"左派"李锡九的女儿。李之光很重视对子女的文化培养和思想教育，后来李群的兄弟姐妹较早投身革命，同她外祖父的影响有一定的联系。李群从小一直在北京师范大学附属小学读书，1938年春，她随她的母亲经西安奔赴延安。她的母亲先在延安陕北公学学习后即投入延安的保育事业的建设，曾是延安保育院的第一任院长。

李群最初也在延安陕北公学学习，后转入边区中

学。同年秋，她随母亲送大姐去西安治病，至秋末她们返回延安时，曾与冼星海夫妇一路同行。后来她在冼星海的鼓励下考入延安鲁迅艺术学院(以下简称“鲁艺”)音乐系第三期学习，成为当时“鲁艺”音乐系年龄最小的一名学员。在“鲁艺”学习期间，她先后参与了冼星海的歌剧《军民进行曲》和《生产大合唱》、《黄河大合唱》的排演，以及音乐系其他各种演出活动。1939年春，李群一度转入“鲁艺”的普通科学习。1940年，又继续入音乐系第四期学习。“鲁艺”音乐系第四期是该系历届学习时间最长、教学安排最充分的一届。到1941年底，该期的课堂学习基本结束，李群就被分配到延安的华侨纺织厂实习，担任该厂的工会文教干事。实习结束后，即调回学校参加整风运动，同时又投入了轰轰烈烈的边区“大生产运动”。就在这一年，她正式加入了中国共产党。1943年延安掀起了“新秧歌运动”，“鲁艺”师生几乎全部投入了这一运动的各种演出。李群曾参加了“鲁艺”秧歌队，并赴南泥湾慰问三五九旅，首演了歌舞《挑花篮》等。在参加演出期间，她曾进行了大量民间音乐的收集、整理等工作，为她后来的创作工作奠定了较好的基础。

1945年抗日战争胜利结束后，李群随同华北文艺工作团奔赴张家口，参加开辟华北新区的工作。在那里她主要从事演唱、乐队伴奏以及歌曲的创作。同年12月，华北联合大学文艺学院恢复，她即被调入该院音乐系当教员，担任视唱练耳、基本乐理等课程的教学工作。1948年，华北联合大学与北方大学合并为“华北大学”，校址迁至河北正定县，李群即在该校文艺学院的音乐研究室工作。为了配合当时演出的需要，李群曾创作了不少音乐作品。其中影响突出的有：合唱曲《大生产》(这是大型声乐套曲《大反攻大合唱》中的一曲，贾克词)，说唱性叙事歌曲《有一个人》(贺敬之词)、《张大嫂写信》(贺敬之词)，以及为张家口的童工所写的儿童歌曲《别看我们年纪小》

(希扬词)等。

1949年11月，李群随华北大学的部分师生调入新建的中央音乐学院,任该院附属的“音乐工作团”创作员。1952年12月,中央歌舞团正式成立,李群又随整个中央音乐学院音乐工作团并入中央歌舞团,在该团的创作组专事音乐创作。1954年,她被选送到中央音乐学院干部进修班学习理论作曲,师从江定仙、许勇三等教授。1957年结业后,又回到中央歌舞团工作。1960年2月,中央民族乐团成立,她即调入该团,仍在创作组从事音乐创作,并兼任该团创作组副组长及民歌合唱队队长。“文革”后期,她被借调到人民音乐出版社做音乐编辑。1974年,任该社第一编辑室主任。1978年任该社副总编辑,至1985年离休。同时,她还担任中国音乐家协会第三、四届理事,《儿童音乐》的副主编、主编,及儿童音乐学会会长等职。

二

作为一位作曲家,李群主要在声乐创作,特别是少年儿童音乐园地进行了长期的努力。她是我国现代作曲家中对儿童音乐做出突出贡献的主要代表,但她在群众歌曲、合唱音乐(包括民歌合唱在内)、艺术性独唱歌曲等方面也做出了瞩目的成绩。早在延安时期,李群就开始了儿童音乐的创作,并且得到了冼星海的赏识。1940年当冼星海赴苏联之前,还曾对她说:“你可以创作儿童歌曲,而且一定可以写好。”半个世纪以来,李群以自己坚韧不拔的努力,为了千百万祖国花朵的健康成长,数十年如一日地深入他们的生活、心灵,熟悉他们的生理、心理特点,熟悉他们的生活情趣和爱好,写下了大量色彩缤纷、题材广泛、形式多样的少儿音乐作品。其中以正面表达少年儿童对社会主义祖国的深厚感情,对生活未来充满信心、朝气蓬

勃、乐观向上的队列歌曲影响最突出。如1953年所写的合唱曲《快乐的节日》(管桦词)、1964年所写的二部合唱《我们要做雷锋式的好少年》(杨因词)、1965年所写的齐唱曲《为祖国锻炼》(金波词)、1979年所写的《咱们从小讲礼貌》(刘风词)、1984年所写的齐唱曲《快乐的小队》(金波词),以及1985年所写的齐唱、领唱及二部合唱《创造之歌》(金本词,这是为那年所举办的"全国少先队'创造杯'夏令营"所作的营歌)等。这些歌曲既朴实清新、又明快优美,既富于时代气息、又洋溢着少儿情趣,充分显示出李群善于以简洁的笔调在短小的形式中以有限的手法,写出一曲曲令人难忘的少儿歌曲的才能和特色。

李群的少儿歌曲中,还有许多作品主要反映少儿对现实生活的不同感受和他们所特有的、童稚式的丰富想象。如反映学校生活的《老师的眼睛会说话》(罗晓航词,1987年),《教室角落里有个男孩》(罗晓航词,1988年);有反映热爱劳动、讲究礼貌的《快去种蓖麻、快去种葵花》(金波词,1961年),《神奇的字》(柯岩词,1980年);有反映热爱大自然、热爱生活的《我和神秘的星》(晓光词,1978年),《林中的鸟声》(金波词,1978年),《我的梅花小鹿》(晓光词,1980年),有反映对前辈无比热爱的《在红军爷爷身边》(管桦词,1972年),《雷锋永远活在我们心中》(国桐、晨枫词,1973年),《摇篮》(金波词,1984年),《爱之歌——献给宋庆龄奶奶》(望安词,1988年),以及《栽下一片春光》(谷福海词,1992年),《春天就是我们》(李幼容词,1994年)和为迎接香港回归而写的《我爱中华,我爱说普通话》(魏德泮词,1997年)等。这些作品由于题材内容的广泛多样,其音乐的风格、形式,特别对合唱手法的运用,也显得更丰富多彩。从这些作品还可以看出李群创作特色的另一面,即亲切、明朗、舒展、深情的抒情性,以及平易近人、深入浅出的美。

随着童声合唱事业和演唱水平的提高,李群也写了一些篇幅较

大、艺术手法更为丰富的，适合于提供少儿合唱队演唱的童声合唱或少儿合唱作品。如二重唱与合唱《风筝、美丽的风筝》(柯岩词，1984年)、合唱曲《新年，你好!》(张振芝词，1984年)、合唱曲《中华，中华》(瞿琮词，1982)年、女高音与童声合唱《摇篮》(用同名独唱曲改编)和无伴奏合唱《唉呀呀，窗外的小月亮》(欧阳逸冰词，为儿童组合剧《和月亮交谈的六个晚上》所写的主题歌，1986年)等。

李群还为学龄前儿童写了一定数量的作品，如歌曲《摆积木》、《缝新衣》，表演唱《狐狸和小鸡》，歌舞《小花鸟学本领》，歌舞剧《谁是你的小弟弟》等。近几年来，她又为学前儿童写了歌曲《大山的歌》、《小狗的铃铛》、《嗡嗡嗡》、《小鸟和小树》等。

农村是一个广阔的天地，新中国成立以后，李群十分关注农村的少年儿童，选取反映他们所熟悉的题材和喜爱的民间音调，创作了一些农村少儿歌曲。其中比较突出的有《小社员的歌》(关登瀛词，1964年)、《牧童山歌》(安徽民歌词，1959年)、《编粪筐》(勾景春词，1960年)，《割猪草》(牛征音词，1965年)、《辍学的小姑娘》(罗晓航词，1989年)，以及《相距万里心相连》(魏德泮词，1993年)等。

李群为发展中国少年儿童音乐的事业倾注了她毕生的心血，硕果累累。她以自己的毕生努力，实践了她的老师冼星海对她的殷切期望。在新中国红旗下成长起来的人，几乎都唱过李群所写的歌。

除了少儿歌曲外，李群还在群众歌曲及抒情性、艺术性的独唱和合唱曲方面做出了引人注目的成绩。早在解放战争年代，她所写的领唱与合唱《大生产》就以其鲜明的民族风格和生动的艺术形象给人留下了难忘的印象。新中国成立初期，她与张文纲合作的二部合唱《在祖国和平的土地上》(光未然词)，生动地表现了新中国诞生后人们发自内心的喜悦和对祖国未来充满希望的心情。1964年，她所写的《学大寨，赶大寨》(振佳词)则是一首具有全国影响的优秀群

众歌曲，受到广大群众的欢迎。这首作品格调清新、旋律优美、感情亲切，再次显示了李群那种深入浅出、平易近人的艺术品格。

1978年她所写的《祖国啊，我们歌唱你》（王健词），1983年她为第二届“海峡之声”所写的领唱与二部合唱《祖国之恋》（卢云生词）和独唱《小街小街像条河》（王森、贺东久词），表现了经过“十年浩劫”、祖国获得新生后，人们充满信心地重新踏上建设征途的激情与自豪感。

在独唱歌曲方面，李群最早引人注目的作品是1946年所写的说唱性叙事歌曲《有一个人》（贺敬之词）。这是她继冼星海、张曙后，以这种体裁进行创作的一首代表作。这首作品的音调和形式主要借鉴我国的北方大鼓，但它不是说唱音乐的填词，而是一种新型的、歌词与旋律高度结合的叙事性独唱歌曲。1947年她还写了女声独唱叙事歌曲《张大嫂写信》（贺敬之词），把北方的评剧、河北梆子的音调糅入其中。这首歌曲在解放战争时期深受欢迎。新中国建立后，李群仍继续以这种体裁写了《弹药车》、《纱厂女工》等，后者在抗美援朝时相当流传。

1950年，李群曾创作了一首花腔女高音独唱曲《喜鹊飞来叫喳喳》（叶洛词），这是新中国成立后我国作曲家对此类体裁创作的首次努力，曾受到音乐界的一致肯定，在相当一段时期不少歌唱家（如周小燕、孙家馨等）均以此作为自己音乐会的演唱曲目，有些音乐院校一度也将它列为教学曲目。

50年代中期，李群的独唱歌曲创作基本上转向抒情性的艺术歌曲体裁。代表作先后有：《草地上有一条小路》（管桦词，1957年）、《西泠怀秋瑾》（郑玲词，1957年）、《伟大的战士——献给周总理的歌》（王健词，1976年）、《我敢对你说》（许军军词，1982年）、《海螺》（刘培基词，1983年），以及《我、风儿、白帆》和《快驾起飞舟》（这是她与

李焕之共同为体育风光电视片《浪花曲》所写的声乐套曲中的第二、第三首，整个套曲共五首歌曲，均由邢籁作词，1988 年）等。

民歌合唱是李群与李焕之、李尼、王方亮等作曲家，在新中国建立后就开始努力开垦的一个新的艺术园地。1953 年，他们先在中央歌舞团内建立了一支“陕北女声民歌合唱队”，接着一项关键性的工作就是要为民歌合唱的训练和演出提供大量优秀的曲目。李群在结束了中央音乐学院干部进修班的学习任务后，就以旺盛的精力投入有关民歌合唱的创作。其中比较突出的代表作有：女声合唱《放风筝》（根据河北沧州民歌改编）、无伴奏合唱《茉莉花》（根据河北昌黎民歌改编），男女声领唱与混声合唱《歌唱毛泽东》（根据北京单弦音乐改编），以及她与李焕之合作的《春到中原》（根据河南二夹弦的音乐改编）等。在这些民歌合唱的创作中，李群十分注重运用各种不同人声的组合，全面细致而又恰如其分地将蕴藏在这些简朴、优美的汉族民歌中的丰富内涵和特殊韵味给予充分的挖掘。这里同样显示了李群丰富的艺术修养、富于创新的创作构思，以及简洁、洗练的作曲技巧。

大型声乐体裁作品，李群写得不多，其中比较有影响的作品是 1950 年所写说唱性清唱剧《英雄库里申科》（管桦词）和 1964 年所写的大合唱《石油歌》（李季词）。在新中国建立初期，吸收我国说唱音乐的艺术手法来创作清唱剧，是个新的尝试、新的探索。正如曲作者在《我的音乐生活》中自述：“这是我在音乐创作中有意识地运用的一种创作思维和追求，用最深厚的感情编织着心头涌现出的旋律。我花费了巨大的劳动来探索、创造，倾注了自己的心血……”虽然由于当时的演出水平未能充分体现作曲家的意图，但从乐谱来看，其中有紧张而富有戏剧性的唱段，也有不少唱段十分深情而委婉、极富于表情和颇具韵味。

《石油歌》的诗作，原是一部长篇叙事诗。要把它融入音乐语言中，写成一部说唱性的大型合唱曲，是有相当难度的。但李群在当时"大庆精神"的鼓舞下，以她所擅长吸取说唱音乐和戏曲唱腔的艺术手法，并运用多样的合唱语言把这一部大型叙事诗写成了叙事体的大型合唱。尤其是在结构上，把原来长篇诗作，从音乐上予以鲜明的章节处理和语言织体的创造，是难能可贵的。

除了声乐创作外，李群还创作过少量民族器乐作品，如民乐合奏《浪淘沙》(根据潮州音乐的曲牌)和将唢呐演奏家赵春亭演奏的《花池》改编为民乐的合奏等。

半个世纪以来，李群孜孜不倦地为发展我国社会主义新音乐文化事业，特别是少年儿童音乐事业的发展做出了突出的贡献。作为一位作曲家，她把自己一生的主要精力投入于大量的、各种不同类型的声乐创作，尤其是有关少年儿童的歌曲创作。其中不少作品曾在全国性的作品评奖中获奖，有关出版部门也先后出版了她的作品或作品集（如 1980 年天津新蕾出版社出版了《李群儿童歌曲选》、1988 年人民音乐出版社出版了她的带钢琴伴奏的童声合唱专集《我的梅花小鹿》等)；有关广播、音像录制部门对她的作品经常组织播送，或灌制唱片、盒式录音带(如 1988 年中国唱片总公司出版了她的少年儿童歌曲专辑立体声盒带《快乐的节日》等)。她的部分作品还被国家送至 1982 年在罗马举行的"妇女音乐节"中进行展出。但是，在这些突出的成绩面前，李群总是谦虚地表示应更严格地要求自己，写出更多的为人民所喜爱的作品。如今，李群已进入古稀之年，但在 80 年代里还写下了相当大量的作品，90 年代里仍然笔耕不停。她曾由衷地说："越写越感到应该学习、探讨的东西太多了，越写越感到不好写。要写出一首真正为人们欢迎的作品就更难了。"这才是一位真正忠诚于人民的艺术家的崇高品格和博大胸怀!

自我否定，自我超越，不断前进
——记作曲家朱践耳

（发表于《人民音乐》1997年第五期）

源自生活，本于立意，归于用笔。

一切不可以固定不变的审美观、以个人狭隘的艺术偏爱去衡量一切，真正的艺术家应该永远是虚怀若谷的。

——朱践耳

朱践耳是我非常钦佩的一位作曲家，尤其是他在创作中所蕴藏的深刻的抒情性和强烈的激情，曾深深地震撼了我的心灵。有一段时期，我与他经常见面，彼此促膝长谈对音乐创作的看法，这些接触也大大加深了我对他的理解。遗憾的是由于近几年工作繁忙，我们的接触减少了，使我对他的创作有所生疏。最近我高兴地获悉他为香港即将回归而创作的《百年沧桑》获得了唯一的金奖。这说明他虽年逾古稀，但在艺术探索路途中仍保留着永不消退的活力。

一

朱践耳,原名朱荣实,原籍安徽泾县,1922年10月18日出生于天津,后随其家庭迁居上海。1931年入私立上海中学附属小学五年级学习,同时表现出对音乐的浓厚兴趣,自学口琴和钢琴等。抗日战争前后,在抗日救亡爱国运动的影响下,他逐渐接触了以聂耳为代表的革命音乐,并从上海各个广播电台中熟悉了大量欧洲古典音乐名曲,提高了自己对音乐的理解和修养。与此同时,他跟随著名口琴家石人望学习手风琴,并热情参与其"大众口琴队"的演出活动。从40年代初起,他立志从事音乐事业,曾跟随"国立音专"钱仁康老师学习和声,并开始有关音乐创作的实验,先后写了歌曲《摇篮曲》、《浪淘沙》、《春你几时归》、《梦》等。为了像聂耳一样献身于大众的音乐事业,他把自己的名字改为"践耳"。

1945年,在他家人和学校进步师生的影响下,朱践耳奔向苏北解放区,在苏中公学的前线剧团从事音乐工作。当年冬,写下了他在解放区的第一首大型作品——混声合唱《迎一九四六》。后来,他又调任华东军区文工团,主要从事音乐创作。1947年"莱芜战役"后,创作了著名的群众歌曲《打得好》。该作品曾在广大群众中有极其广泛的影响,并一度被编入《淮海战役组歌》,在1949年首次"文代会"上正式上演。

新中国建立后,朱践耳先后在上海电影制片厂、北京电影制片厂、中央新闻记录电影制片厂从事作曲。在这期间,他曾为故事片《大地重光》、《海上风暴》,大型纪录片《和平万岁》、《伟大的土地改革》等影片进行配乐。其中的配乐插曲《翻身的日子》(民乐合奏)曾被作为独立的乐曲经常在音乐会中演出。在这五年左右的工作期

间,朱践耳逐渐掌握了有关乐队配器的实际经验。

1955年,朱践耳被国家选送至苏联莫斯科音乐学院留学,从师巴拉萨年教授学习作曲。这是朱践耳第一次真正系统地接受正规音乐专业教育的机会,使他在作曲技术的锻炼上获得了显著的提高。在这五年的学习期间,他先后创作了钢琴曲《序曲第一号“告诉你”》、《序曲第二号“流水”》、《叙事诗》(为独幕芭蕾舞剧《思凡》而写)、《主题与变奏曲》,以及双簧管独奏《春天的歌》、《弦乐四重奏》,管弦乐《节日序曲》和以毛泽东的诗词为题材所写的交响乐—大合唱《英雄的诗篇》(未完成)等。

1960年他学成回国,1962年底调任上海实验歌剧院专职作曲。1962年5月在上海首演了他的《英雄的诗篇》,在音乐界引起不小的反响。朱践耳当时还创作了相当数量的声乐作品,其中以合唱曲《接过雷锋的枪》、群众歌曲《到农村去、到边疆去》、独唱曲《唱支山歌给党听》、《梦见毛主席》等深受广大听众的喜爱。这时期他还参与了一些集体创作的活动,如:与司徒汉、萧白合作创作了大型合唱套曲《南海风暴》,与王强合作创作了大型合唱套曲《焦裕禄》,以及与刘念劬合作创作了无伴奏合唱《他们在祖国的怀抱里》等。

“文革”后期,他与施咏康合作创作的弦乐四重奏《白毛女》,曾获得有关方面的好评。1975年他调任上海交响乐团创作员,先后创作了弦乐合奏《怀念》(1978年),管弦乐《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》(1980年)等。后者在1981年“全国第一届音乐作品(交响音乐)评奖”中获“优秀奖”。接着他又完成了标志创作新倾向的交响组曲《黔岭素描》(1982年)。这部作品于1982年5月第十届“上海之春”中首演,并获创作奖。从这部作品创作的成功,进一步鼓起他对从事交响音乐的兴趣和信心。后来,在深入云南少数民族地区生活的基础上,他又完成了大型管弦乐新作交响音诗《纳西一

奇》(1984年)。这部作品于同年第十一届“上海之春”中首演,又获创作奖。自此以后,朱践耳的音乐创作完全转向以交响音乐为主的方向,并更大胆地借鉴20世纪西方现代音乐的创作经验,特别开始对“十二音序列”技法的运用。1985年他完成了《第一交响曲》的创作,于1986年第十二届“上海之春”首演,获得了那次会演的“创作一等奖”(后又在1992年获中国唱片社的“金唱片奖”)。此后五年间,他又先后完成了《第二交响曲》(1987年)、《第三交响曲“西藏”》(1988年)、唢呐协奏曲《天乐》(1989年),以及为竹笛与二十二件弦乐而作的《第四交响曲》(1990年)(该曲曾获“玛丽·何塞皇后国际作曲比赛”大奖)。1991年以后,朱践耳又先后完成了他的新作《第五交响曲》、《第六交响曲》、《第七交响曲》、《第八交响曲》及《小交响曲》等。

鉴于朱践耳在音乐创作上的突出成就,1989年他被选为上海音乐家协会主席,并获首届上海市文学艺术最高奖“杰出贡献奖”。1993年,他当选为上海市文联主席。

二

朱践耳的创作生涯大体上可以分为这样几个阶段:

(一)1940年—1945年,这是他从事音乐创作的早期阶段,主要依据西洋艺术歌曲练习写作一些艺术性的歌曲(如《摇篮曲》等)。

(二)1945—1955年,这是他从事音乐创作的初期。在这十年间,他的创作活动集中在各类声乐作品和电影音乐两个方面。通过这阶段的实践,他初步掌握了如何从实际生活中寻找创作题材和塑造艺术形象的实际经验。这阶段他所写的歌曲《打得好》和民乐合奏《翻身的日子》,充分显示了他的创作才能。

（三）1955年—1960年，这是赴苏联学习期间在音乐创作上出现的第一次飞跃。在这五年间，他大大拓宽了自己音乐创作的领域，写作了钢琴曲、室内乐和管弦乐等各种器乐作品，并具备了一个专业作曲家应有的技术水平和艺术修养。在这阶段所写的作品中，以两首钢琴曲《序曲》第一、二号，交响乐、大合唱《英雄的诗篇》和管弦乐《节日序曲》最突出。

（四）1960年—1977年，各类声乐作品是这阶段他创作的中心，但由于政治环境的影响，使这阶段的作品在艺术质量上呈现出不平衡的现象。这阶段他所写的作品中以合唱曲《接过雷锋的枪》、独唱曲《唱支山歌给党听》以及群众歌曲《到农村去，到边疆去》影响最突出。

（五）1978年—1996年，这是在新的历史条件下朱践耳在音乐创作上获得新的飞跃的重要阶段。器乐创作、特别是交响音乐的创作成为他音乐创作的中心，并取得了令人瞩目的突出成绩。主要代表作先后有交响组曲《黔岭素描》、交响音诗《纳西一奇》、《第一交响曲》、《第二交响曲》、唢呐协奏曲《天乐》、《第四交响曲》以及《第五交响曲》至《第八交响曲》等。尽管朱践耳直到70年代末才开始将自己的创作重心投入交响音乐的领域，但在他一生的创作生涯中，正是在这个领域出色地显示了他的创作个性和才能。他是一位真正具有乐队思维的作曲家。最早显示他这方面创作才能的代表作是1958年写的《节日序曲》和1960年完成的、以毛泽东五首有关长征的诗词所作的交响曲、大合唱《英雄的诗篇》。在这两首作品中除了可以看出他不仅已经初步掌握了传统的交响音乐创作技巧，而且也显示了他个人的抒情风格和戏剧性激情。70年代末他所写的《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》，是一首单章性的交响音乐。较之上述两部作品，这部作品在艺术上有了更明显的提高。它结构严谨、

笔法洗练、感情深沉，并具有鲜明的个性和强烈的激情。这首作品在1981年“全国第一届音乐作品（交响音乐）评奖”中获“优秀奖”（即“一等奖”）。

交响组曲《黔岭素描》是作曲者根据于1981年深入贵州东南地区体验生活时所得的感受而写的，完成于1982年。全曲共四个乐章，即：《赛芦笙》、《吹直箫老人》、《月夜情歌》、《节日》。这是一部反映我国侗族、苗族人民生活风情的音画式管弦乐曲。四个乐章各有自己形象鲜明、性格独特的主题及其展开。整个组曲的音乐色彩丰富、生活气息浓郁、意境生动。另外，值得注意的是作者在创作技法上开始大胆运用和声上的多调重叠和非三度叠置等色彩性的处理。朱践耳对这些新的作曲技法的运用就是从贵州少数民族地区的生活中所得的启发。在这部作品之后，朱践耳又完成了另一部与之相接近的作品交响音诗《纳西一奇》。这也是一部生活风俗性的管弦乐组曲，只是所反映的内容是作曲者在云南北方纳西族地区深入生活后的感受。值得注意的是，在运用新的创作技法上朱践耳显得更为熟练自然和得心应手。在这部作品中无论是节奏音型的变换、调性和调式的复合及叠置、变化和弦的大量运用，都比《黔岭素描》进了一步。特别对多调性作曲法的运用，已达到系统和逻辑性的高度，加上在乐队配器上的特殊处理，非常富于光彩。因此，人们认为《纳西一奇》是朱践耳生活风俗性交响音乐创作的一部力作。

1985年所完成的《第一交响曲》，标志着朱践耳在交响音乐创作上进入了一个新的阶段。他从原来倾向于创作生活风俗性的、标题性的管弦乐组曲，逐步转向创作无标题的、富于哲理性和概括性的交响套曲。这是作者对“文革”进行深刻反思的、史诗性的交响曲。在该曲于1987年北京公演的节目介绍中，曾对乐曲的四个乐章加上了这样的标题，即第一乐章“?”、第二乐章“?!”、第三乐章“……”、第

四乐章“!”。尽管加上的只是一些标点符号,但它们却正是不少人在这场“文革”中所共同经历的具体感受的一种概括,也正是这部作品各个乐章基本内容的最简要的提示。实际上作者在70年代后期就曾打算将这个题材写成交响音乐,当时他所写的《交响幻想曲》可说是这一思考的最初试笔。但是面对这样宏大深刻的题材他没有立刻着手去写,他还需要不断地思考、积累。经过了整整八年多,他才对这“史无前例”的大悲剧的实质,以及它给人们所带来的恶劣影响,有了具体的、深刻的感受。作者在这部作品中,通过一系列音乐形象,无比严峻和沉痛地揭示了这场所谓“大革命”实际上是一场人性与兽性的搏斗,是对正常的人性的嘲弄和摧残。作者大胆地将西方现代的“十二音序列”、“偶然音乐”等各种作曲技术以及各种传统作曲的经验,比较自然地融合在一体。这部作品演出后,得到了广泛的肯定,也鼓起了他继续创作大型交响性套曲的信心。《第二交响曲》可以说是《第一交响曲》的姐妹篇,两者出于同一题材,但是两者的立意和构思不完全相同。《第二交响曲》更侧重深刻抒发“文革”给人们在内心留下的巨大痛苦和难以治愈的伤痕。作者为了渲染这种非同一般的人性的悲痛,他将在音色和表现力上最接近于人声和人们哭泣声调的“钢锯”(这种以实际工具所做的特殊“乐器”,过去曾在中国的城市音乐生活中补充用做为一种特殊的独奏乐器)引入了乐队的编制,并给以充分的发挥。

1986年朱践耳不顾已进入花甲之年,毅然登上世界屋脊的西藏,去直接体验色彩奇特的西藏风土人情。关于西藏这个题材,许多作曲家都强调其奇特风情的描写。对朱践耳来说,在他创作了《黔岭素描》、《纳西一奇》之后,似乎再继续创作一部生活风俗性的交响组曲也是顺理成章的。但是,朱践耳把他所得的一切感受都提高到作为“天人合一”的藏文化的精神高度去理解,运用更适合于哲理

性反映的交响乐的形式创作了他的《第三交响曲》。尽管他仍给这部作品加上了“西藏”这个标题，但它已并非是一部典型的标题性交响音乐了。这是一部在色彩和感情上都具有强烈对比的、哲理性比较明显的交响曲。其音乐既可以引起富于奇特色彩的西藏风光的形象描绘，更有“天人合一”的藏文化的精神的强烈性格和感染力。《第四交响曲》是一部典型的无标题、无调性的交响音乐作品。在这部作品中可以说不存在传统意义上的旋律和传统的创作技巧，而是朱践耳作品中运用西方现代技法最突出的一部代表作。但是，他所着意追求的却是具有东方特色的高远清逸的民族神韵。这是一部非常理智性的作品，改变了作者一贯所擅长的以抒情性与戏剧性相结合的艺术个性。显然，这是一部具有极大创新精神的实验性的作品，也是近几年来朱践耳对西方现代技法进行大胆探索的典型之作。

声乐创作在朱践耳的音乐创作中也占有相当重要的地位，几乎各个时期都有一些具有一定影响的作品留下来，而且涉及声乐体裁的各个方面。如群众歌曲方面的代表作有《打得好》(1947年)、《接过雷锋的枪》(1963年)、《到农村去、到边疆去》(1963年)，抒情性独唱歌曲的代表作有《唱支山歌给党听》(1963年)、《梦见毛主席》(1963年)、《远航》(1972年)、《清晰的记忆》(1981年)等。此外，还有女中音独唱套曲《骨肉情》(1980年)、无伴奏合唱套曲《绿油油的水乡》(1981年)、交响乐、大合唱《英雄的诗篇》(五个乐章，1959—1960年)等。《打得好》(王杰词)是朱践耳最早具有全国性影响的一首群众歌曲。这首作品以河北民歌《对花》的曲调作为素材，进行了富于独创性的加工，使原来民歌那种轻快活泼的性格做了根本的改变，赋予无比果断有力、干净利落的特色，形象地表现了处在解放战争中人民军队那种充满信心与无比自豪的情感。《接过雷锋的枪》(践

耳词)是一首带有群众歌曲特点的合唱曲。作品的旋律基本上建立在五声宫调式的基础上,作品的和声则是按大小调式功能体系进行配置的。这种做法可以说在中国近现代音乐创作发展过程中已为多数作曲家所沿用,也已为广大音乐听众所习惯。作品的音乐由三个段落组成,中间段建立在原调的关系小调上,形成前后在调性上的明显对比。中间段的结束转向原调的属和弦,做开放性的处理,以便顺利转回原调紧接歌曲的第三段,并形成高潮。整个作品的音乐发展,实际上是由开始的核心音调以一气呵成的方式加以展开的,具有非常严密的逻辑性。这首歌曲是朱践耳声乐作品的精品,也是我国五六十年代声乐作品中的一首优秀的代表作。

交响乐、大合唱《英雄的诗篇》是根据毛泽东有关长征的五首诗词所创作的大型套曲。毛泽东的诗词是在 1958 年正式发表的,当时朱践耳正在苏联学习。他这部作品从 1959 年就开始动笔,并作为他在苏联学习的毕业作品。1962 年在第三届"上海之春"中首演,后于 1964 年第五届"上海之春"中再次上演。全曲共分五个乐章,即《六盘山》(奏鸣曲式)、《井冈山》(复三部曲式)、《大柏地》(单三部曲式)、《十六字令·山》(回旋曲式)、《长征》(回旋奏鸣曲式)。五个乐章均为合唱与管弦乐相结合的配置,整个乐曲的篇幅相当庞大。以毛泽东的诗词作为题材进行音乐创作虽然不能说是由朱践耳开始的,但最初不少作曲家都是作为独唱歌曲来处理的。而以交响性的宏伟构思、以合唱、管弦乐套曲的庞大篇幅进行多侧面的完整布局,这在当时确属相当大胆的艺术创新。这是朱践耳对交响性大型体裁的最初的尝试,从中也显露了他在交响音乐创作方面的才能和个性。

《唱支山歌给党听》(蕉萍词)是朱践耳抒情性独唱歌曲中群众影响最广泛的一首代表作。这首歌曲不仅旋律优美动听,还以其色调的清新和情感的真挚亲切给人们留下深刻的印象。其他像《清晰

的记忆》、《远航》等作品均体现了大体类似的特点。另外，朱践耳在创作这些独唱歌曲时十分注意其音乐语言的朴实流畅、平易近人以及在艺术风格上的“雅俗共赏”，说明在他的创作思想上始终把为人民写作、为人民服务视做自己艺术道路上的奋斗目标。

在室内性器乐创作领域，朱践耳主要涉及钢琴独奏、弦乐四重奏、钢琴三重奏、弦乐合奏及其他乐器的独奏等形式。这些作品大多写作于他留学苏联期间，显然当时进行这些不同体裁的创作，其目的主要是为自己学习、掌握西方近现代音乐创作的技术奠定一个稳固的基础。其中特别以其钢琴独奏曲和弦乐合奏曲较为重要。钢琴独奏曲有《前奏曲两首》（一、《告诉你》，二、《流水》，1955 年）、《主题与变奏》（1956 年）、《叙事诗“思凡”》（1958 年）、《云南民歌五首》（1962 年）。他最初写的两首钢琴前奏曲，在当时就以其音乐的清新优美和富于内在的激情（尤其《流水》）而被广泛运用于钢琴教学和演出。弦乐合奏主要是《弦乐三折》和《怀念》。前者是根据他在留苏期间所写的《弦乐四重奏》进行改编的，写于 1980 年；后者是在“文革”结束不久，为悼念周恩来等老一辈革命家而创作的。这两首作品与他同时期创作的《交响幻想曲》，标志着朱践耳在器乐创作上开始进入新的、走向成熟的阶段。前者的风格比较明快开朗，织体写法层次清晰；后者的风格比较深沉，富于内在的激情和一定的交响性。

《翻身的日子》是朱践耳唯一的一首民族器乐合奏曲，写于 1953 年。这首作品原是他为大型纪录片《伟大的土地改革》所作的配乐中的一段，后被作为独立的器乐曲经常演出，并被改编为钢琴曲等。这是由三个段落连缀而成的，民族风格强烈、生活气息浓厚，结构严谨、技法简练的新型民族器乐合奏曲。尤其是作品的第一段，由板胡领奏，以陕北民歌音调为基础，生动地表达了经过土地改革后我国

广大农民充满信心、无比喜悦的心情。从中可以看出朱践耳对我国民族民间音乐的深厚功底。遗憾的是他后来没有在这个创作领域继续进行下去。1984年朱践耳与著名二胡演奏家、作曲家张锐合作创作了一部二胡与管弦乐的组曲《蝴蝶泉》。这部作品对如何处理好在音色与音量上都比较弱的二胡与各方面都占优势的西洋大型管弦乐队相结合,以及如何将具有明显东方特色的音调与现代西方创作技巧相结合,都取得了一定的成绩。所不足的是对作品音乐的个性发挥较之他当时其他的作品显得逊色。

朱践耳在50年代初曾为多部电影配乐，在这个领域比较出色的代表作是于1965年创业电影《在烈火中永生》所作的配乐。

综上所述,半个世纪以来,朱践耳以其丰硕的创作成果表明他的非凡光彩的艺术才能和一贯“忠于人民、忠于艺术”的创作热情。特别可贵的是,他几十年如一日地在艺术创作上从不自满于已经所取得的成就,始终坚持勇于不断探索、敢于大胆创新,在不断超越自我中不停地前进的博大胸怀和高贵品质。他以自己的毕生努力实践了聂耳提出却未及完成的宏大目标——创造一种真正为大众的中国新兴音乐。朱践耳在回顾自己这半个世纪的创作旅程中做了如此的总结:

我习惯于从现实生活中捕捉形象,汲取原料,获得灵感,从而把这种对现实的观点转化为主观的遐想和乐思的自由驰骋,充分发挥音乐的主体性、写意性、抽象性的特点,达到由实入虚,寓情于理,神形兼备。……力求言之有物,同时又具有音乐自身的形式美和独立价值。

音乐艺术的真谛就在于真。……必须有真情实感,要以真诚的心灵,去和人们的心灵相沟通。

音乐的价值在于深。要有深刻的内涵,深邃的立意,而这又来自深厚的生活

积累和艺术功底。

音乐的魅力在于精。要有精湛的技艺，精巧的构思，……经得起艺术上的推敲、美学上的审视和时间的考验。

音乐的生命在于新。不断地求新，更新，创新，有个人的独到之处。……不仅要认识世界，更要改造世界，创造世界。要敢于自我否定，自我超越，才能不断前进。（引自朱践耳《取“对立”求“合一”——笔谈我的创作》）

不断向民族文化传统贴近
——试论江文也音乐创作的风格演变

（2005年第三届“江文也学术研讨会”上的发言，发表于《人民音乐》2000年第十一期）

在中国近现代音乐发展的过程中，江文也是一位罕见的生活经历复杂坎坷、艺术个性鲜明顽强、富于大胆创新精神的多产作曲家。江文也祖籍福建，出生在台湾。自幼在厦门上小学，十三岁到日本，在那里上中学及大学，并逐步走上专业音乐家的道路。1934年江文也开始了自己的创作生涯，他第一部作品管弦乐《台湾舞曲》，就是他的成名之作，并在此后连年在创作上取得优异的成绩，成为30年代日本音乐界一位颇负盛名的青年作曲家。抗日战争初期，由于种种原因，他毅然接受了北平师范大学音乐系主任柯政和的聘请，放弃了在东京的职务，从日本到当时的沦陷区北平，专事音乐教学和音乐创作，并从此定居祖国。[①]抗日战争胜利以后，他曾因写过一些汉奸歌曲而给当时的国民党政府关了十个多月。出狱后，一度因失业而接受当时北平天主教方济堂的约稿，写了两套圣咏歌曲集、一套儿童圣咏集以及一部弥撒曲。不久，他接受了国立北平艺专的聘请，在那里从事作曲的教学工

作。北平解放前夕，有关方面安排他去香港、台湾，他拒绝了，愿意留下迎接解放。同年底，他随艺专音乐系师生合并入新建的中央音乐学院，成为该院作曲系的一位教授。1957年他被错定为“右派”，受了种种的委屈和打击（特别是在“文革”期间）。可是，他并没有因此消极颓丧，也没有完全就此停下自己的创作活动。直至1976年“四人帮”垮台，他的“右派”问题得到了“改正”，为此又激起了他那无比高涨的创作热情，写下了自己最后一部交响音乐作品《阿里山的歌声》。可惜由于病魔的突然袭击，他未能全部完成这部作品的配器便倒下了，并于1983年病逝于北京。尽管这复杂坎坷的一生对他的创作不能说没有一点影响，但是，作为一位艺术家，他在创作中更多的是考虑自己在艺术上的探讨和追求，并在创作风格的演变上留下了自己这种艺术追求的轨迹。

二

江文也音乐创作的第一个时期是在他居留日本的时期，即1934—1938年间。最初，或许可以说，他只是一个“日本”的台湾人。在日本的奴化教育下成长起来的江文也，开始他对台湾应是中国的领土这一点并没有什么认识。台湾在他的脑子里或许也仅是他的故乡而已。甚至那时他所用的名字，也是按照一般的习俗，以日语的拼音“Bunya Koh”书写的。日本有些新闻媒介和出版物还常常称他为“日本作曲家”。可以这样说，当时江文也对日本的语言、文化、生活、习俗的了解，与一般的日本人几乎没有什么差别。因此，很自然地，在他初期所写的音乐作品中，所反映的也主要是他在日本（包括在他思念中的故乡台湾）的生活和风情。从音乐创作风格上所体现的，也主要就是这种日本与台湾相混合的风格。这在他的成名之作管弦乐《台

湾舞曲》(作品 1 号)中,就得到了比较鲜明的体现。在他当时其他作品中,甚至日本风情的味道似乎还更明显些。例如他的钢琴曲《三舞曲》(作品 7 号)、《五首素描》(作品 4 号)等。此外,在作品的音调、调式等方面,也可看出这种与日本的民族音乐的十分密切的内在联系。

当时,作为一位青年作曲家,江文也比较靠近一批热衷于西方现代音乐的日本青年作曲家,如清濑保二、松平赖则、伊福部昭等。江文也与这些日本青年作曲家几乎沉迷于从德彪西、斯特拉文斯基、巴托克、亨德密特等西方现代大师的作品之中。他们已经不满足于以山田耕筰、桥本国彦为代表的日本传统的、带着明显浪漫主义情调的学院派音乐风格,而力求从西方现代音乐中寻求一种新的日本现代民族风格。显然,在他当时的作品中,也很自然地又留下了这种受西方现代主义音乐影响的痕迹。特别是巴托克的具有新的现代民族风格的音乐,似乎对他的影响更为明显。例如 1936 年他所写的独唱歌曲集《生番四曲》(作品 6 号,后改名为《台湾山地同胞歌》),就以其新颖的艺术风格和大胆创新的艺术气质而引人注目。这种创新精神的体现,也是使他的作品很快得到当时旅居日本的热衷于发展新的“欧亚音乐风格”的美籍俄罗斯钢琴家、作曲家齐尔品赏识的主要原因。

江文也与齐尔品的结识,除了使他在音乐创作上得到了齐尔品的直接指点和关怀外,给他所留下的另一个重要影响是齐尔品使他开始认识了中国的文化和中国的音乐。特别是 1936 年他曾得到齐尔品帮助到北平、上海进行了实地的考察,使他直接接触了中国的生活现实、中国的文化传统。尽管当时这些接触还非常表面、肤浅,但它却给江文也展示了一个博大精深的新的世界,并使他渐渐意识到台湾与中国的更深的联系。也正是齐尔品的提议,他才开始在作品的署名上改为以汉语的拼法,即“Chiang Wen Yeah”。另外,在他与齐尔品的“中国之行”中,他将自己对中国的新的感受记载在他当时

创作的钢琴曲套曲《断章十六首》(作品8号)的一部分小品里,用了与中国密切相关的标题"月下琵琶"、"午后的胡琴"、"北平正阳门"等,并在这些小品中明显地吸取了一些具有中国特色的音调和节奏。有人认为整个江文也早期的音乐风格都具有中日风格并存的特色,我认为笼统这样界定比较勉强。而在这部作品之后,才可以说开始出现了这种中日并存的新的风格。

由此可见,江文也创作初期的音乐风格,是体现了台湾、日本、西方现代音乐等多种因素的混合,后来又增加了一些中国的因素。但是,在这多种因素中,起决定性影响的是日本和西方现代主义这两个方面。

二

从1938年江文也迁居北平后,开始了他音乐创作的中期,即从1938年至1949年的"北平时期"。尽管在抗日战争胜利以前,他仍一直与日本维持经常的联系,但他已明确意识到自己的根在中国,他开始有意识地朝着作为一位"中国的台湾音乐家"的方向进行了长期热情的努力。他认真学习中文和说中国话,他认真钻研有关中国的民族文化(如有关孔子的礼乐观、中国的古代哲学和诗词、中国的民间习俗和民间音乐,以及中国的传统音乐等)。当然,要将这些丰富的内容做一个极其概要的了解,即使对一个出生在大陆的中国人来讲,也需要有个逐步深入的过程。何况对像江文也那样原来主要生活在日本、对中国文化比较陌生的台湾人来讲,更需要付出长期艰巨的努力才能逐步解决的。可是,江文也并没有对此产生任何怯懦,他几乎是如痴如醉地去追求这个刚刚发现的"新大陆",并且愈往前深入、他的兴趣愈大。作为一位作曲家,他曾以急不可待的心情

奋笔疾书有关中国题材的各种音乐创作，同时还将自己的这种热诚、以文字和诗歌的形式，写下了他一系列带有美学性的著作。[②]

在这十多年间，江文也音乐创作的风格可以概括为两句话：他努力从作为一个“日本的”台湾音乐家逐步转变为一个真正的中国的台湾音乐家；他努力从热衷于西方现代主义的音乐风格转变为积极探索具有中国传统精神的新风格。在他到达北平不久所发表的钢琴曲集《北京万华集》（作品 22 号）中，已经表明这是一部完全取自对北京生活感受的小品集。在这部曲集中，所有乐曲的题材都是典型中国的、北京的，所有乐曲的音调也都是中国式的，说明这部作品的创作，是他初到北京后非常热爱北京的民俗风情，并且已经初步熟悉、掌握了一些中国民间音调（如街头巷尾的叫卖调、喇嘛庙的鼓号声、“京腔”式的戏曲音调等等）的初试之作。日本式的旋律进行，在这部作品中已明显地减少了，但并非一下就完全消失。例如在其最后的两曲《锄头舞歌》，尽管作者引用了一首江苏的民间小调作为其基本主题，但在其主题乐思的展开中，仍不时出现一些作曲家早期钢琴创作中那种带有日本调式的音调以及西方现代音乐创作中那种运用增减半音自由改变主题音调的做法。此外，对这部作品的艺术构思也还留有俄罗斯作曲家穆索尔斯基在《图画展览会》的影响，如该曲集的第一、二首乐曲（《天安门》及《紫禁城之下》）的构思特点，就与《图画展览会》中的“基辅大门”开始乐段的构思非常接近。同时，这种随感式的小品曲集也正是江文也早期钢琴音乐风格的继续。由此可见，这部作品的调式和音调虽然基本上中国化了，但是，作者对这些音调的多声处理，仍可以看出受其早期创作的影响。类似的情况还可以从他早就着手，而在 1939 年才完成的另一部作品管弦乐《北京点点》（作品 15 号，现名《故都素描》）中，得到更鲜明的体现。从这两部作品可以看出，江文也“北平时期”最初的音乐创

作风格，仍具有一种过渡的特点，即他主观上希望自己能尽快体现出真正中国的特色、故都北京的特色，但是，他不可能那么快地在创作思维和创作技法上完全抛弃原来的习惯，并确立起一套能够完全取代它的新的体系。这样一种过渡的特点，在他当时一部分声乐作品中也可以看到，只是在不同种类的作品中它们的体现也不完全一致。一般说，属于根据中国原有的曲调进行改编的作品，例如《中国名歌合唱曲》(作品 29 号)中的《万里关山》、《渔翁乐》和《凤阳花鼓》等，其中国化的程度处理得较好；而对一些属于创作性的作品，如他当时为中国古代诗词所写的艺术歌曲，则过去那种风格混合的情况仍比较明显。

1940 年春首演的大型管弦乐套曲《孔庙大晟乐章》(作品 30 号)，是江文也追求创作风格中国化的一部里程碑式的作品。江文也在进行这部作品的创作之前，就曾对当时北平每年在国子监举行的祭孔典礼及祭孔雅乐发生极大的兴趣，他又认真钻研有关儒家的音乐理论、孔子的音乐思想以及所有有关祭孔音乐文献。从中使这位对祖国文化毫无根底的艺术家仿佛进入了一个新的“世外桃源”。他是以十分惊讶和赞叹的心情去看待这些中国古代的文化传统，并以无比虔诚的态度力图运用现代管弦乐的手段再现这种“不是欢乐、不是悲哀，只像是歌唱东方法悦境界的音乐”，这种“金字塔一样的音乐”。[3] 在这部作品中除了运用了现代西方管弦乐的形式来演奏外，所有有关的乐曲结构、多声结合、配器原则等，作者完全将西方的传统经验统统抛在一边。他所寻求的只是尽可能地再现他所想象中的中国古代雅乐的气氛和音响，从中体现那种他认为是“最纯粹、最庄严端正的音乐”，这种充满儒家“天人合一”精神的音乐。[4] 因此，许常惠教授认为这部作品的产生，标志着江文也“从此不再是‘西方现代’或‘日本现代’，而是真正成为‘中国现代’作曲家了”。[5]

但是,江文也后来并没有沿着这一方向继续往前走,因为江文也自己一方面把这种音乐风格说得那么崇高无比,一方面又不得不承认其音乐性“是非人格的”、“太不近代化了”,不得不承认“给听众闷累的理由,也在于此点”。[⑥]所以,在这之后的一系列作品,他似乎从“天上”又回到了“人间”。他把自己对中国古代的兴趣尽量与现实生活之间去求得一种联系。如在这之后他所写的一些钢琴作品:《小奏鸣曲》(作品 31 号)、《第三奏鸣曲“江南风光”》和钢琴叙事诗《浔阳夜月》(这两首均编为作品 39 号,后者据梁茂春的考定是作者根据前者进行修改、约在 1951 年完成的)中,他就开始从我国民族器乐(主要是琵琶、筝、古琴等古代乐器)中吸取其独特的音调、节奏,乃至将整首乐曲移植到钢琴上。应该说,他的这些探索对中国钢琴音乐创作的民族化是具有开创性的。[⑦]这时期江文也改变了早期写作钢琴曲偏重小品曲集体裁,而集中精力写了好几部大型奏鸣套曲。不过这些作品只是具有一个奏鸣套曲的外壳,就其音乐的素质讲,似乎缺乏奏鸣套曲那种严密的逻辑性和内在矛盾冲突的动力性。相反,有时仍带有小品式的音乐语言,其曲式结构松懈自由,随感性的“插话”不少,甚至其织体写法也有小品式片断拼接的成分。因此,一方面应承认江文也在定居北京以后,他的音乐创作风格逐渐趋于成熟了,另一方面他在艺术上又出现了新的矛盾,他仍处在边摸索、边前进的过程中。

抗日战争胜利后,江文也为北京天主教方济堂圣经学会所编写的两卷《圣咏歌曲集》(作品 40、41 号)、一卷《儿童圣咏集》(作品 47 号)和《第一弥撒曲》(作品 45 号),这些宗教音乐的创作是这个阶段他另一些引人注目的作品。西方基督教传入中国,应该说历史是不短了。但是,以往在中国各地基督教堂中所唱的圣咏,基本上都是沿用原来欧美常用的那些。直到 20 世纪二三十年代,才开始有少数几

位宗教家及音乐家想到以改编或创作的方式，新写了一些具有中国特色的新教赞美诗。可能是由于其数量和质量都不够高，当时没有引起人们的注意。而江文也所写的几十首圣咏，都是根据译成中文的圣咏诗篇，全部以中国风格的音调进行创作的。其中只有少数几首，是引用完整的中国传统曲调编写的。他还仿照“格里戈利圣咏”的格式，编写了五种具有中国民族风格的基本调（他称之为“圣咏简易宣叙调”），作为提供教徒给有类似结构的圣咏可以自己填配着唱所用的。说明当时他是想将整个天主教圣咏的音乐都逐步引向民族化的方向。像这样的艺术实验，在中国的基督教（尤其是中国的天主教）发展史上，乃至在世界的基督教发展史上都是属于首创的。因此，江文也的这一探索，也可以说是为基督教音乐创作的中国化发展开创了一个较好的基础。

综上所述，从 1938 年江文也到北平定居后，特别是在 1940 年他创作了《孔庙大晟乐章》之后，他作为一个中国音乐家的民族意识不断得到加深。他孜孜不倦地学习中国的民族文化，并深刻地感受到中国传统文化、传统精神的博大精深，他对作为一位中国的音乐家而自豪。这一切，才促使他在音乐创作方面真正发生了深刻的风格演变，并逐步形成具有他自己独特见解的艺术观点和创作个性。在出版他的《圣咏作曲集》（第一卷）时，他曾明确地向公众阐述了自己这种认识的变化：

我知道中国音乐有不少缺点，同时也是为了这些缺点，使我更爱惜中国音乐；我宁可否定我过去半生所追求的那精密的西欧音乐理论，来保持这宝贵的缺点，来再创造这宝贵的缺点。

我深爱中国音乐的“传统”，每当人们把它当做一种“遗物”看待时，我觉得很伤心。“传统”与“遗物”根本是两样东西。“遗物”不过是一种古玩似的东西而已，

虽然是新奇好玩,可是其中并没有血液,没有生命。

“传统”可不然!就是在气息奄奄之下的今天,可是还保持着它的精神——生命力。本来它是有创造性的,像过去的贤人根据“传统”而在无意识中创造了新的文化加上“传统”似的,今天我们也应该创造一些新要素再加上这“传统”。……

在我过去的半生,为了追求新世界,我遍历了印象派、新古典派、无调派、机械派等一切近代最新的作曲技术,然而过犹不及,在连自己都快给抬上解剖台上去的危机时,我恍然大悟!追求总不如舍弃,我该彻底舍弃我自己!

……是的,我该彻底舍弃我自己![8]

江文也上述观点确实是他总结自己从开始从事音乐创作以来的生动的感受,也是他这个阶段在艺术思想和美学观方面发生巨大转变的、颇具感情色彩的记述。他确实在深入接触我国的传统文化后感觉自己早年那么强烈追求西方现代主义音乐艺术是陷入了一种创作的危机,为了真正将自己与中国的传统文化融合,创造出符合中国传统精神的、新风格的作品,他决心要从这个危机中冲出去。江文也确实像他自己所说的那样努力学习中国的传统文化,积极通过自己的创作实践去发扬中国的传统精神,并且确实为此他果断地对自己过去所热烈追求的西方现代主义音乐的种种进行了毫无顾忌的“舍弃”,从而促使他的音乐创作风格产生了相当显著的改变,形成了他个人的比较统一的、新的创作风格和艺术个性。至于对江文也这样的认识和对他根据自己这一认识所创作的许多作品究竟应如何评价,以及他的这种风格的演变是否意味着艺术走向深入的必然规律,这些都是可以另外深入讨论的问题。但是,无论如何,他是按照自己的认识积极去实践了,而且基本上改变了他早年那种色彩缤纷、新颖独特的混合的风格,逐渐形成了比较明显中国化、比较简朴纯净和更具个人特色的新风格。

当然，文字的表述不能完全与艺术的创作等同。江文也终究不是一位理论家，而是一位颇具浪漫气质的作曲家。他在文字上所那么强调的"舍弃"、"彻底舍弃我自己"，并不意味着他真正完全抛弃全部的西方音乐创作经验，也没有从此完全改变他对西方现代主义音乐新风格的赞赏。这一点对我们这些曾经是他的学生来讲，是可以举出许多例证的。但江文也当时确实认为这些西方现代主义的作曲技术与体现中国的传统精神存在一定的距离，所以，他觉得要体现中国的传统精神，就应该对自己曾经所追求的东西要舍掉。他是那样认识的，他基本上也是那样做的，而且到 1947 年写作那些基督教圣咏时，他还坚信不疑。

三

1949 年春北平的解放，开始了江文也音乐创作的又一个新的阶段，一般都看做是他音乐创作的后期。特别在 1949 年至 1957 年"反右"斗争前，还可以说是他音乐创作的另一高潮时期。"反右"斗争确实对他的音乐创作活动有不小的影响，但他并没有因此完全放弃自己的创作愿望，他的创作思维也没有因此而枯竭。因为，江文也在新中国成立后，曾对中国向社会主义方向的发展是非常拥护、积极支持的。我记得当时他还热情地领导我们艺专音乐系的学生一起学习、讨论毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》等。另外，从北平解放后他立即以郭沫若的著名诗篇《凤凰涅槃》为题材写了一首合唱曲《更生曲》(作品 28 号之 12)，也可以证明当时他的思想和感情。当时他一方面在国立北平艺术专科学校音乐系任作曲教授(后又随校合并入中央音乐学院作曲系，仍任教授，担任本科的自由作曲课及老干部进修班的作品分析课和配器课等)，另一方面他还热情地进

行了多方面的音乐创作活动，在不到十年时间里，他在管弦乐、钢琴、室内乐、声乐等各个方面都写下了比较重要的作品。特别是对管弦乐、钢琴和室内乐的创作，是他这个阶段音乐创作的主要领域。[9]

这个阶段江文也同许多作曲家一样，在艺术观点、创作思想上不同程度地接受了中国共产党的文艺方针的影响，这是可以理解的。当时，在他相当一部分的作品中，不同程度上体现了人们（包括作者自己在内）对新中国的生活现实和时代的充满喜悦和希望的感受。明朗乐观的气质，欢欣鼓舞的情绪，活泼鲜明的节奏，在他的作品中不时得到流露。他好像已从过去那种热衷于古代和宗教的圈子里走了出来，力求用音乐来表现人民的新的生活和新的精神面貌。例如在他的《第四钢琴奏鸣曲"狂欢日"》（作品54号，1949年）、大型钢琴套曲《乡土节令诗》（作品53号，1950年）、钢琴奏鸣曲《典乐》（作品52号，1951年）、钢琴绮想曲《渔夫舷歌》（作品56号，1951年）、小提琴奏鸣曲《颂春》（作品59号，1951年）、弦乐合奏《小交响乐》（作品51号，1951年）、钢琴三重奏《在台湾高山地带》（作品48号修改稿，1955年）、管乐五重奏《幸福的童年》（作品64号，1956年），以及声乐套曲《林庚歌曲集》等一系列作品。同时，在这些作品中民间音乐的因素大大加强了，生活气息也浓郁了，我们可以从中听到陕北的"信天游"、河北的"大秧歌"、北方民歌"锯大缸调"、云南民歌"赶马调"、节日里农村热火朝天的锣鼓声，以及台湾的独特新颖的民间音调等等。这说明江文也从丰富的民间音乐和人民生活现实中找到了新的中国传统精神的体现，他毫不犹豫地将这些新的因素用来充实到自己的创作风格中去了。

此外，为了推动钢琴音乐的民族化，他在1952年编写了一套完全以中国民间音乐作为基础的钢琴初级教程《儿童钢琴教本》（未编号），说明他对音乐的民族化具有比较系统的新认识和要求，他深感

像钢琴这种源自欧洲的乐器要在中国这块土地上生根、开花，除了应有大量新的民族化的钢琴作品外，还需要有适应这些民族化的钢琴音乐的基本教材，让儿童从掌握这种乐器的一开始就得到中国民族音乐的熏陶和特殊锻炼。可惜他的这个实验没有取得当时音乐界足够的重视，后来他自己也没有再接着向前继续下去。

1953年，他为纪念我国古代伟大民族诗人屈原诞辰二千二百三十年创作了一部交响诗《汨罗沉流》(作品62号)。这是新中国成立以后江文也第一部精心创作的大型交响音乐作品，也是当时我国交响音乐方面少数几部在艺术上具有较重分量的代表作之一。这是一部具有深厚感情气质和略带悲剧色彩的古代题材的音乐创作。但是，他没有像过去那样从中国古代雅乐中去寻求那种所谓“天人合一”的法悦境界，他是以现代人对古代伟大诗人屈原的无比崇敬心情和对这位伟人的不幸遭遇寄以无限同情的角度去表现的。因此，在这首作品中所体现的音乐风格既富于鲜明的中国的民族特色，又具有强烈的现代的时代性和现实性。我认为江文也在这首作品中所体现的音乐民族风格和中国的传统精神，比他在40年代初的理解是更深刻了、更提高了。

还有一个问题，就是他早年曾受到的日本音乐风格的影响，和他早年强烈追求的西方现代主义音乐风格的影响，在这个阶段是否还存在？从主观上讲，他确实是力求避免再受它们的影响，但是，在他的作品里，尤其是在对主题或动机做多次性的调性转移和音调变形展开时，有时仍然可以看到、听到。尽管这些都不在乐曲的主要部分(如主题的呈示、乐段的结束等处)，但是，它们还时不时地会出现一下。对江文也来讲，可能已是一种无意识的习惯的流露，他可能不认为这是一个问题，但也说明早年这些影响要彻底消除并不那么容易。这种情况实际上在他的创作中期也不时出现(除了像《孔庙大晟

乐章》那样的作品外)。许常惠在论述江文也的早期音乐创作时曾说了这样的话"当他运用民族音乐的材料的时候,他是完全主观的。一首民歌,经他自由地取舍,主观地分解或拼凑。素材中的基本音型的维持,对他并不是重要的事情……他绝不是巴尔托克一类的严密的民族音乐作曲家……"[10]实际上这种自由对待民族音乐因素的情况,在江文也一生的创作中可以说是贯彻始终的。

1957年的"鸣放反右"斗争,开始他仿佛对此并不太在意。尽管在寒风滚滚的政治风浪面前,江文也同不少类似的知识分子一样也受到了一定的冲击,后来他又因此进一步丧失了教授的职务和从事教学工作的资格,他的作品显然也不再能得到演出的机会。但是,他仍然没有丧失作为一位中国作曲家对生活、对艺术的信心,他也没有完全停下自己的笔(当然创作的数量是大为减少了)。当时,在他所写的为数不多的作品中,那种明朗乐观的气质和生动活泼的节奏,仍鲜明地贯穿始终。例如管弦乐组曲《俚谣与村舞》(作品64号,1957年8月),反映台湾人民斗争生活的《第三交响曲》(作品61号,1957年8月),为长笛、单簧管、大管所写的《木管三重奏》(作品63号,1960年),以及根据他早年所写的一首独唱曲改编的合唱曲《台湾山地同胞歌》(作品53号之3,1960年)等。[11]不过,我们可以发现从那时起,在他的思想深处,仿佛又逐渐引起了无限深厚的对家乡台湾的乡思。例如他曾将过去所写的台湾题材的作品翻出来进行改编,他又把从抗日战争胜利后就开始动手的对台湾民歌进行改编的工作默默地进行下去,想编成一部《台湾民歌百首》。这项工作大概一直进行到"文革"前夕的1965年。据有关史料,在这期间,他还创作了一部为纪念郑成功收复台湾三百周年而写的一部新的台湾题材的作品《第四交响乐》(未编号,1962年)、可惜这部作品的手稿已经遗失。

1976年渡过了噩梦似的"文革"十年,各项工作开始逐步真正走

上了正确、健康的路线。特别是在人们开始认真清理曾经长期统治我国政治、文艺生活的“左”的思想的影响，大家对中国的发展前景不断增强了信心。不久江文也的所谓“右派”问题也得到了彻底“改正”，平反的政策在他身上逐步得到了落实。在这几年间，他对此感到无比欣慰、无比激动。为此他又开始奋笔疾书投入一部蕴藏在心中多年的大型作品交响音乐《阿里山的歌声》(未编号，1978 年)。在这部作品中他热情地歌颂他多年梦想的故乡台湾，他仿佛见到了故乡美丽的山山水水，他把自己完全沉醉在这一彩色的梦境之中。在这里已经没有像他早期所写的《台湾舞曲》那样略带忧郁的无限乡愁之情，而是他后期创作中所典型的明朗、抒情、优美感情的一次新的，也是他一生中最后一次的喷发。尽管由于病魔的突然袭击，他非常遗憾地不得不半途终止了这部“天鹅绝唱”的写作。但就将其未完成全部配器的遗稿进行认真地演奏，也能生动展示他当时那种无比欢欣鼓舞的心情、那种无限深厚的浪漫主义感情，以及展示了他仍然保存着的旺盛的创作思维。一个新的真正进入成熟和高超境界的艺术过程，仿佛刚开始起步，而这位在中国近现代音乐史上具有一定影响的重要作曲家，却十分遗憾地戛然终止了他的创作旅程而一去不复返了！

四

从 80 年代初，随着大陆有关当局为江文也恢复名誉起，在海外也掀起了一股不大不小的所谓“江文也复兴”的浪潮。有些人对江文也在被定为“右派”后所受的委屈和打击愤愤不平，有些人则对他曾经写过几首“汉奸”歌曲的经历始终不能谅解。[12] 有些人发现他早在 30 年代就在创作中热情追求、大胆运用西方现代音乐的技法而感到

十分惊讶、赞叹,有些人则多少从内心觉得他不是一位科班出身的作曲家而对之仍然采取保留、回避的态度。有的人别有用心地强调他的台湾血统,把他吹成是“台湾的肖邦”、台湾音乐家的光辉旗帜,有些人则从他生活道路中的其他一些表现,把他说成是中国音乐家的“伟大的爱国者”。总之,对江文也的评价众说纷纭,至今并未取得基本一致的认识。

我认为对一位艺术家、一位历史人物的评价,在一段时间内各有各的看法,这是完全正常的。尤其像江文也那样生活经历复杂、作品题材内容多样、艺术风格多变,而且由于种种原因而沉寂了多年的音乐家来讲,出现这种认识不一致的情况也是完全可以理解的。但是,根据上述的简要分析,至少可以从江文也音乐创作的风格演变看出:他从作为一位“日本的”台湾音乐家逐步走向一位中国的台湾籍音乐家的转变是比较明显的;他在艺术观和创作思想上不断地向中国的民族文化传统贴近;他的音乐创作风格不断从早期的混合日本、西方等各种因素的不那么稳定的风格,逐步向比较稳定、比较成熟的具有鲜明中国民族色彩的风格演变,这也是比较明显的。因此,正像台湾是中国所不可分割的神圣领土一样,江文也以自己整个一生的创作旅程,特别是他音乐创作的风格演变,已雄辩地证明他不是一位与中国无关的所谓“台湾的肖邦”,而是将自己的根不断牢牢地扎在祖国(中国)泥土上的一位中国台湾籍音乐家。他自己在世时是那样追求的,尽管历经坎坷也没有动摇过,我想我们谁也不能在他百年之后将不是江文也的思想和观点强加在江文也身上。江文也经常以作为一位中国的音乐家而自豪,我想我们也因有江文也这样的音乐家而自豪!

(本文在写作过程中曾得到江文也的夫人吴韵真女士及江文也的女儿江小韵的同志在各方面给予的不少帮助,同时又参考了前两次“江文也研讨会”所出版

的由海内外许多学者所写的论文，谨在此向江夫人、江小韵同志，以及有关学者致以深切的谢意！）

附注：

① 关于江文也决定到北平工作的原因有许多不同的说法，可参阅吴玲宜《江文也生平与作品》一文的“三，回到中国”这一段，载台北县立文化中心所编《江文也纪念研讨会论文集》。

② 其中有些当时他还无法以中文来表达，而是以日文写作的，例如《中国古代正乐考——孔子音乐论》、《大同石佛颂》等。

③ 引自胜利唱片公司出版的“江文也《孔庙大晟乐章》唱片说明”。

④ 参见江文也的《孔庙大晟乐章》一文，江小韵译。

⑤ 见许常惠《有关“研究江文也”的几点看法》一文。

⑥ 参见江文也《孔庙大晟乐章》一文。

⑦ 刘雪庵在三四十年代所写的钢琴独奏曲《中国组曲》和《南来雁》也进行了类似的探索，但这两位作曲家在当时并没有什么联系，江文也当时与中国音乐界的联系也极少。

⑧ 见江文也《写于“圣咏作曲集”第一卷完成后》一文。

⑨ 这里附带提一句，我不太同意有人认为江文也在1949年后的音乐创作逐渐走向萎缩的看法，因为我觉得事实并非如此。

⑩ 引自许常惠《有关“研究江文也”的几点看法》。

⑪ 这里所提到的有些作品可能是在“反右”斗争正式开始（一般指1957年9月）前就动手写了，而是在“反右”斗争开始后才完成的。但是，当“反右”斗争在1957年6月开始时，在江文也的这些作品中似乎看不到受其影响。另外，对《俚谣与村舞》的作品编号和写作时间是按照江小韵对江文也作品的编号，与她对另一首管乐重奏的编号是相同的（即都是作品64号）。显然，这是两首完全不同的作品。还有江文也的《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》与他的另一首作品钢琴叙事诗《浔阳月夜》同编一个号，这是因为这两首乐曲实际上是同一首作品的两个不同的版本。但是，究竟哪一首作品先写的，哪一首是后来的修订版？说法不一。类似情况还有不少，都待考。

⑫ 据现有的资料，江文也写这些歌曲大概主要在他回北平的初期1938年。其中有《新民会之歌》、《新民会会旗歌》，以及《大东亚民族进行曲》等。对这些作品他自己没有给以编号，后来也没有发现他再写作类似的作品。

吕骥与中国近现代音乐的发展

(发表于《人民音乐》2002年第二期)

每个人到这个世界后总有一天是要走的,这是不可改变的客观规律。正如司马迁、毛泽东先后所指出,有的人的死"重于泰山",有的人的死"轻于鸿毛"。在中国现代音乐界,吕骥同志的逝世实在是"重于泰山",令人无限惋惜。吕骥同志从他早年步入音乐界的第一天起,就将自己的一切贡献给了中国音乐事业的建设,特别是为中国近现代社会主义音乐文化的建设和发展,他所做的贡献犹如浩瀚的大海,难以估量。作为他的学生之一,作为一个终生在他影响下成长起来的专事音乐历史研究和教学的后继者,简略谈一些对他的粗浅认识,以寄托自己的哀思。

中国近现代音乐史学科建设的最早的开拓者和领路人

从20世纪初以来,不少学者研究中国音乐历史,一般都集中于古代部分,而对近现代部分几乎无人顾

及。但客观的情况是，自“鸦片战争”以来的一百多年，无论中国的政治、经济、文化，均经历着一个巨大的变革。因此，毛泽东同志曾强调从事中国历史的研究应该关注“近现代”，认为这对推进当前的中国革命有着十分重大的现实意义。毛泽东同志的这一具有深远意义的号召，在历史界得到了及时的反响。在中国音乐界，则是吕骥最早在他的《新音乐的展望》等文章中，最先从理论上阐述了在中国近代音乐发展中产生的、抗日救亡歌咏活动及其创作的重大历史意义。至1938年延安“鲁艺”音乐系建立后，又是他最先向音乐系学生开设了“新音乐运动发展史”这门新的课程，对中国近代音乐的发展进行了最早的系统总结。他的这些工作曾得到了冼星海、李凌、赵沨等人的响应，并继续发扬。

中华人民共和国建立后，在各新建的高等音乐学校中，陆续开设了中国古代音乐史这门课程，仍只有吕骥在中央音乐学院开设了“新音乐运动史”作为“古代史”的继续。与此同时，吕骥同志又在他直接领导的“中国音协”组织有关同志着手进行有关中国近现代音乐史的史料收集工作。这些工作为1958年秋冬在中央音乐学院音乐研究所正式成立的、由当时各音乐院校共同参与组成的“中国近现代音乐史编写组”做了必要的准备。当时这个编写组的具体工作虽然是由研究所的李佺民和我负责，而直接的领导者则是代表“音协”和“研究所”的李元庆同志（他当时任中国音协书记处书记、音乐研究所党的负责人兼副所长）。吕骥同志作为“音协”的领导，曾对编写组的工作全面细致地给予关注，多次听取工作的汇报，并做了不少方针性的指示。其中给我印象最深的就是，希望我们要编写出一本真正的“人民的音乐史”，而不要编成实际上仅由“少数音乐家所创造的音乐史”。吕骥同志根据他亲身的经历，指出广大人民群众对新的音乐文化的创造和我国丰富多彩的传统音乐文化在近代音乐

文化发展中的重要意义。对于吕骥同志的这些意见,尽管当时有人曾不以为然,而事实却越来越证明它对中国史学研究的正确性和深刻的指导意义。对1961年后文化部所抓的中国近现代音乐史教材的审定,吕骥同志也给予了特别的关注。无论是大会还是小组的讨论,他都亲自参加,并且在他的影响下,其他"音协"领导(如孙慎、联抗等)也都抽出宝贵的时间投入讨论。到80年代后,对"中国音乐史学会"的建立,以及历次有关中国近现代音乐史的全国性学术研讨或教学经验交流会议,吕骥同志都不辞辛劳地表现他对建设这个学科的关心和爱护。在学术问题上,他从不隐瞒自己的观点,也不强迫别人接受他的观点,而总是循循善诱地与大家交流,甚至相当耐心地听取不同意见。因此,在中国近现代音乐史学界,大家都非常尊敬吕骥同志,心悦诚服地将他看做是一位"领路人"。

中国近现代音乐史不断繁荣健康发展的直接参与者

历史归根结底是人所创造的,是作为社会成员的人的创造性活动的具体体现。无论是从事作曲、表演的艺术创造者,还是从事音乐活动的组织者、教育者、研究者,以及广大的音乐艺术的接受者,都是推动音乐文化发展的不可或缺的参与者。但是,这不意味所有人对音乐历史发展所起的作用是相等的。这里存在着由于才能的优劣、抱负的高下、辛勤劳动付出的多少等因素,而归结为贡献大小的不同。吕骥同志一生,在作曲、教学、研究等方面都做出了他的不可磨灭的贡献。但是,他的最突出的贡献,是在自觉按照党的要求所做的大量的音乐组织工作上。他不仅孜孜不倦地通过自己的创作、教学、研究的努力,贡献给中国音乐事业的建设,还为团结一切音乐界的力量投入于中国音乐事业的建设做了大量出色的组织领导工作,

发挥了难以估量的关键作用。众所周知,在20世纪30年代的“左翼”文艺音乐运动中,在抗日战争前后蓬勃开展的全国性的抗日救亡歌咏运动中,在30年代末和整个40年代以延安“鲁艺”音乐系为代表的解放区艺术教育的建设中,在50年代以中央音乐学院的创办和初期建设中,对50年代全国唯一的专业音乐研究机构“中央音乐学院民族音乐研究所”的创建中,对从50年代至80年代的中国音乐家协会有关推进全国音乐创作评奖和各项全国性音乐表演的会演、观摩、比赛等工作中,对以《歌曲》、《人民音乐》等全国性音乐刊物的发行和各种有关音乐的全国性学术讨论中,以及有关《琴曲集成》、《中国民间歌曲集成》等六大集成的编订和出版等等工作中,他所做出的贡献都是无人可以相比的。是他及在他直接、间接领导下的各有关部门,团结了全国音乐界的大多数,将中国社会主义音乐文化的建设从幼小稚嫩不断推向壮大繁荣。尽管在整个中国社会主义革命和建设的曲折过程中,他也不可避免地受到主客观的影响而走过一些弯路,对中国音乐建设的主张也存在一定的缺点和失误。但是,这一切不能掩盖这样一个事实,即他总是心胸坦荡地为了人民、为了革命的利益、为了推进我国音乐事业的整体发展,坚持不懈地贡献自己的一切!

在中国近现代音乐的建设中对继承传统、学习民间的突出贡献

在中国近现代音乐的建设过程中,如何正确处理“继承传统、学习民间”是一项根本性的重要任务。但我们由于受以往种种主客观条件的影响,常常更多注意到借鉴外国经验的这一面,而对“继承传统、学习民间”这一面不够重视。这一点从吕骥进入上海“国立音专”

不久，就有了一定的体会并身体力行。就在他求学期间，先后发表了译稿《东方民族与古代音乐》和有关中国古代音乐文献学的文稿《音乐文献书目稿》，说明他对“继承传统”分外关注。后来，在他主持延安“鲁艺”音乐系工作期间，尽管当时处于艰难困苦的抗战期间，加上边区的种种客观困难，他仍然毫不犹豫地将“继承传统、学习民间”作为音乐系办学的重要任务来对待。他积极启发音乐系的师生创办了我国高等音乐教育中空前的、有计划开展民间音乐学习研究的社团“中国民间音乐研究会”，并为之专门撰写了一篇对系统展开民族民间音乐的纲领性的文章《中国民间音乐研究提纲》，培养了我国最早一批有志于民族音乐研究的音乐家。也正是他，在马可结束其“鲁艺”音乐系学习时，果断地派马可到延安最大的戏曲剧团“民众剧团”，去向那里的老艺人学习，从而为马可后来的歌曲创作、歌剧创作以及有关中国戏曲音乐的研究奠定了深厚的基础。

吕骥通过长期的工作经验，不仅重视从古代的文献和文物中继承民族传统，更强调从活的民间音乐遗产中去挖掘传统。在主持中央音乐学院工作的几年中，他团结了像杨荫浏、曹安和、高步云、查阜西等对研究中国古代音乐卓有贡献的专家，带领一批新毕业的音乐理论人才（如李佺民、黄翔鹏等），通过创建中央音乐学院民族音乐研究所，先后深入江苏、湖南、内蒙古、西藏、陕西、新疆等地，进行“苏南吹打”、内蒙“爬山调”、“西安古乐”等民间音乐的调查研究，也推动了杨荫浏等老专家更好地解决了对以姜白石歌曲为主的中国古谱的译谱，以及及时挖掘像“瞎子阿炳”等民间艺人的音乐遗产等工作。与此同时，他还先后聘请了不少直接来自民间的著名艺人（如陕北的张天恩、西北的朱仲禄、河北的杨元亨和赵春亭，以及江苏的朱勤甫等等）到中央音乐学院为广大师生上课、传艺；还向有关领导争取请一些到北京参加汇报演出的著名地方戏曲剧团及其著名艺

人到中央音乐学院演出,以方便广大师生的观摩。这些音乐教育的改革措施,对过去基本上搬用西洋体系的高等音乐教育来讲,是带有战略意义的巨大举措;对普遍提高师生们热爱我国的传统艺术、加深对祖国人民的感情,有着十分深远的影响。至于通过中国音乐家协会、文化部艺术局等部门所组织的有关“继承传统、学习民间”的重大活动,可以说多数都是经吕骥同志倡议并得到他全面关心而促成的。所以,如果我们说吕骥同志以自己一生的艺术实践来谱写中国近现代的音乐史的话,尤其以其对“继承传统、学习民间”这方面的努力和贡献,显得最为突出和鲜明。

吕骥同志终于是一去不复返地走了,但是,他慈祥的音容、他隽永的话语、他一生的劳绩,将永远留在我们的心中,永远刻写在光辉灿烂的中国近现代音乐史册上!

吕骥对开创我国社会主义音乐教育事业的贡献

——在2006年北京"吕骥作品首发座谈会"上的讲话(发表于《人民音乐》2006年第七期)

从20世纪30年代抗日救亡歌咏运动的掀起,吕骥同志就同聂耳、星海等同志一起投身中国的革命音乐事业,至今已整整七十多年了。吕骥根据当时中国共产党"八一宣言"的精神,在上海"左翼党团组织"的统一领导下,与周巍峙等同志及时发表了《论国防音乐》,首先鲜明地在中国音乐界发出组成"抗日民族统一战线"的号召。接着吕骥同志又先后发表了《伟大而贫弱的歌声》、《中国新音乐的展望》等文章,进一步指明中国的新音乐不仅要在抗日民族统一战线的号召下团结起来,还必须在创作方向和创作方法上坚持现实主义的立场,坚定不移地为工农大众服务,并热情树立了以聂耳、星海的创作道路作为中国革命新音乐的光辉旗帜。从此以后,中国的抗日救亡歌咏运动逐步走上了一条向全国迅猛发展的广阔道路。人民的抚育和党的领导,使吕骥同志在理论上也注意提高自己对马克思主义的一般理解,孜孜不倦地通过自己的音乐创作、教学和理论研究等方面的大量出色的组织工

作，为中国革命音乐事业的发展做出了不可磨灭的贡献。

我与吕骥同志的直接接触始于1949年冬，当时我是北平国立艺术专科学校音乐系的一个主攻作曲的青年学生，吕骥同志是新中国建立后新创办的中央音乐学院的“党组”领导兼主持学院日常工作的第一副院长。根据中央的指示，中央音乐学院是由过去的南京国立音乐院（包括其附设的“常州幼年班”）、北平国立艺术专科学校音乐系、北平私立燕京大学音乐系、北平华北大学第三部（即“文艺系”）音乐科为主的七个单位的师生员工合并而成的。其中既有来自“国统区”的老教授、年轻教师和少数在中华人民共和国新生感召下从海外归来的音乐专家，又有相当一批来自“解放区”的不同年龄层次的音乐干部。如何将这些来自四面八方的音乐工作者团结在一起，在天津原来只是一所小学校址的简陋基础上，共同创办新中国第一所人民的高等音乐学府？当时摆在吕骥等同志面前，在物质条件相对还比较困乏的情况下，除了亲自带领广大师生投入各项建校性的劳动外，最大的困难就是如何将几十年“国统区”专业音乐院校的办学经验和十多年“解放区”战争条件下革命文艺教育的办学经验结合起来，尽快摸索出一套适合于新的历史条件的、符合社会主义方向的中国高等专业音乐教育的办学方针和路线。只有这样才能充分调动所有来自各方的音乐专家之所长，才有利于对新一代专门音乐人才的健康成长。我作为当时一个在中央音乐学院从头学习起的学生，亲身感受到吕骥丝毫没有歧视一切基本建立于来自西方的教学体制和学科建设经验，大胆采用过去已得到公认的西方的音乐教材，甚至大胆启用所有“国统区”留下来和新回国的所有新老专家（甚至少数留居平津一带的外籍音乐教授），在中央音乐学院迅速组成了一支实力相当强的老中青相结合的教师队伍。从1953年开始，吕骥同志又进一步争取国务院、文化部等教育行政当局的支持，为

中央音乐学院聘请了几乎囊括所有专业的苏联及东欧的音乐专家，来华担任各为期两年的教学工作，并通过组织“专家班”的形式，将专家的教学扩及各兄弟单位的音乐骨干。吕骥同志等还在文化部的统一领导下，通过举办为期三年制的“干部进修班”，将一大批在战争年代得不到系统培养的老干部进行技术的轮训，从而基本克服了过去由于战争给“解放区”专业音乐教育所带来的消极影响。从中央音乐学院的初期建设，充分证明吕骥不愧为一位党的优秀的音乐教育家，他出色地通过贯彻执行党的教育方针和文艺方针，团结了来自五湖四海的音乐专家、教师、干部，组成了一支以我国音乐专家为主体的空前强大的教师队伍，为中华人民共和国培养出了最先几批德才兼备的专业音乐人才（如吴祖强、郭淑珍、黄翔鹏、李佺民、段平泰、赵宋光、于润洋、郑小瑛、王治隆、刘德海、刘诗昆等等）。这些音乐人才后来一直在我国音乐战线发挥了中流砥柱的作用。

其次，给人印象很深的是，吕骥同志将原来萧友梅苦心经营的在专业音乐教育体制中适当贯彻“中西音乐、兼收并蓄”的方针，引向全面重视继承民族民间音乐的学习高潮。他大胆聘请了著名陕北民歌手张天恩、青海“花儿王”朱仲禄给全院开设必修的“民歌演唱”课，还聘请了河北著名民间管子演奏家杨元亨、唢呐演奏家赵春峰，著名古琴家查阜西、管平湖、吴景略，著名苏南吹打的“鼓王”朱勤甫等，给学生传授中国古代及民间的传统音乐，使在学校的专业设置上很快建立了新的名副其实的“民族音乐系”，从根本上打破以往音乐表演专业基本只是传授外国经验的状况。吕骥同志还利用他作为“全国音协”主席的有利条件、尽可能将当时到北京参加民族民间音乐会演的优秀表演家请到天津（甚至于学校内），以利于组织广大师生的观摩学习。这对大大增强师生们热爱我国传统民族民间音乐，树立正确的学风，具有极其深广的影响。

过去“国立音专”的教育对课堂教学和成绩考核非常重视，从而给学生打下坚实的音乐理论基础知识和各种门类的基础技能，而鲁迅艺术学院音乐系的教育对课堂教学与联系实际的锻炼比较重视，从而大大锻炼了学生的思想品质修养和从事革命文艺实际工作的能力。吕骥在领导中央音乐学院的工作中，既严格遵守课堂教学的正常秩序，又利用一切可以利用的课余时间，有意识引导广大师生经常深入工农兵、深入生活，进行实际的演出和为地方音乐干部的业务辅导。1952 年还领导全院师生深入“治淮”第一线，直接参与工农兵群众热情投入祖国宏大社会主义建设的实践，使全院师生获得了丰富生动的爱国主义和社会主义的活的教育。1956 年吕骥还派出相当一批教师和优秀学生，直接参与国家民委等部门组织的“少数民族社会历史调查”，使这些教师、学生得到了极其宝贵的锻炼。这种重视课外实际工作的锻炼，以培养年轻人才的方针，是党的一贯教育方针的优秀传统，也是吕骥同志在新中国建立后从事音乐教育的一贯方针。从 1952 年后，除了按照国家规定的政治原则选拔少数可以出国进修的学生给予深造外，他似乎更重视后者，突出的典型就是对延安时期的马可和中央音乐学院初期的黄翔鹏。

如果说吕骥同志光辉的一生集中到一点，就是他始终一贯忠于党的革命文艺事业，他始终勤勤恳恳忠于党所交付的有关建设和发展中国革命音乐事业的重任。他是党在音乐战线的最重要的音乐活动家，他将自己在音乐创作、音乐教育、音乐表演，以及有关的理论批评和研究，都深深地紧密联系于党的人民革命文艺事业，他的所有贡献(包括局限)都与这一点分不开。音乐教育工作对他来讲，尽管只是从 1936 年(包括上海时期的“歌曲研究会”在内)至 1957 年(他将在中央音乐学院的领导责任交付给赵沨为止)这将近二十年的一段，但这是中国革命音乐事业发展中占有特殊重要战略地位的

重要一环。是他奠定了中国革命音乐教育事业初步开创的坚实基础,是他团结了许多前辈音乐家出色地为我国完成了对一批批初期的、德才兼备的、社会主义新型音乐人才的培养和成长。这些人才后来几乎都与时俱进地成为新中国以来各音乐院校和团体,包括各地方音协的领导和重要的业务骨干。

最后,今年是党的成立八十五周年,也是中国新音乐事业全面建设和发展的八十五周年, 也是吕骥同志音乐生涯的七十五周年。八十五年来,中国在党的正确领导下一天天地强大了,中国音乐事业的发展也一天天地为世界所瞩目。为了继承前辈音乐家所建立的功勋,发扬他们为中国音乐事业发展的伟大敬业精神和所留下的优秀遗产,我们先后以“出版全集”的方式,编订出版《聂耳全集》,《冼星海全集》、《黄自遗作集》、《萧友梅全集》、《贺绿汀全集》,以及《马思聪全集》(正在编订中)。2004年以孙慎、李伟等五位同志曾正式向“中国音协”等领导部门发出倡议,编订出版《吕骥全集》。但这项工作由于种种原因,至今还没有正式全面启动。我诚挚地在这个场合再次向有关领导发出呼吁,希望能将这件刻不容缓的工作尽早给予落实!谢谢大家!

《马思聪全集》“序言”及“后记”

（发表于《马思聪全集》，中央音乐学院出版社 2007 年）

中国近现代新音乐文化是在 19 世纪末随着西方音乐文化的传入和学堂乐歌的发展逐步建立起来的，至今已有将近二百年的历史。在这二百年的历史发展过程中，中国近现代新音乐文化从一般的学校音乐教育发轫，一步步在广度和深度上不断地进行开拓，已在音乐创作、音乐表演、音乐理论研究、专业音乐教育等方面获得了全面的发展，并且逐步接近整个世界音乐文化的要求和水平，基本上实现了绝大多数前辈音乐家梦寐以求的愿望，即“使现代中国音乐文化跻身于世界音乐之林而无愧色”。中国近现代音乐文化的建设和发展，是 19 世纪以来东方被压迫民族自身文化建设的一个突出典型，并不断给全世界现代音乐文化的发展以积极的影响。取得如此巨大的变化和进步，是靠我国几代前辈音乐家一步一个脚印地努力奉献才逐步实现的。马思聪的整个一生，正处在中国音乐这个发展的重要时期，他一生的最大愿望和实践，都与上述中国整个近现代音乐文化的建设和发展是

密不可分的。

一

马思聪于1912年出生于广东海丰县,1924年就远赴法国学习小提琴演奏,1925年考入法国南锡音乐院,1926年回巴黎向巴黎国立歌剧院小提琴独奏家奥别多菲尔学习,1928年考入法国最高音乐学府"巴黎音乐学院"布虚里小提琴班,1929年回国。当时,他还只是一位十七岁的少年,在香港、广州、南京、上海等地多次举办了在中国最早的小提琴个人演奏会,受到听众的热烈欢迎,被舆论赞誉为"中国音乐神童"。同年,他还开始了自己的音乐创作生涯,写了一组声乐独唱《古诗七首》。这也可说是中国近现代音乐史上最早的以中国古诗词为题材的一部声乐曲集。在这回国的一年多时间里,马思聪得到广东省的支持,与陈洪一起在广州办了一个乐队,由他亲任指挥。但是,这些过早的成功并没有使这位少年迷醉,反而加深了他对当时中国音乐创作(特别是器乐创作)薄弱的忧虑。他不满足于做一个仅能演奏外国曲目的中国演奏家,立志首先以自己的力量去改变这种现状。因此,1931年当他得到第二次赴法留学的机会时,便决心将其学习的主攻方向转为作曲。经他早先的小提琴老师奥别多菲尔的帮助和推荐,他开始随一位法籍保加利亚裔的作曲家毕能蓬教授学习作曲和作曲理论。一年后他回国,一方面仍忙于各地的演出和与陈洪在广州创办的"广州音乐院",另一方面,他已将自己艺术创造的中心逐步移向了音乐创作,写下了一系列的大型器乐创作(钢琴奏鸣曲、小提琴奏鸣曲、弦乐四重奏等)和小提琴独奏作品(如他最喜爱的1935年创作的《摇篮曲》)等。

1937年日寇的入侵,将全国人民卷入了一场空前的大灾难,也

将马思聪带入长期在中国南方及西南“大后方”颠沛流离的境遇。开始,他与绝大多数中国音乐家一样热情投入了抗日音乐活动,写下了许多抗战歌曲。战争的环境也给他的器乐创作和其他大型声乐创作以新的启示和推动,他开始有意识地将自己的创作与中华民族的命运和中华民族的风格以更紧密的联系。同时,在战火的推动下,他自觉地将自己的演出从剧场转向了各种群众场合。在这些演出中,他不计个人收入,不顾演出条件,只要群众需要,他都热情地为大家献艺。战火的磨炼,也使他逐步加深对国内政治现实的认识,加强对进步音乐思潮的靠近。

1949年新中国建立,马思聪被任命为中央音乐学院的首任院长,并兼任中国音乐家协会副主席和第一、二、三届全国人民代表大会代表等一系列的社会职务。尽管这些职务占了他不少时间和精力,他仍然坚持不懈地进行自己的音乐创作和音乐演出活动。他几乎走遍了全国各地,还多次赴国外进行各种友好交流的演出活动。他还奔赴抗美援朝的前沿、治淮工地等,为工农兵群众和广大音乐爱好者演出。1966年的“文革”动乱,迫使他远离祖国而长期旅居美国,进行了为期二十年的闭门创作。80年代后,在祖国“改革开放”的新形势的感召和消除了“文革”冤案的障碍下,他多次流露出自己思念祖国和故乡之情,并考虑回国的设想。但是,他的这个愿望还未得实现,就于1987年因病在美国逝世。作为中国第一代的小提琴家、作曲家,历经战争和动乱的磨难,他几十年如一日地始终没有离开演出的舞台,没有放下创作的笔,他为中国音乐事业的发展贡献了自己漫长的一生,真正做到了“鞠躬尽瘁、死而后已!”

二

为他自己最熟悉的小提琴进行创作，打破当时小提琴音乐几乎全部为西方小提琴曲所垄断的局面，是马思聪迫不及待投入音乐创作的中心。一边从事演奏、一边进行创作，将演奏中所获得的经验运用于创作，通过自己的创作进一步发展具有中国风格的小提琴演奏的技艺，是马思聪终身从事音乐实践的主要内容。因为，在20世纪三四十年代，可以说没有任何真正可供演奏的中国小提琴作品。比马思聪年长的音乐家如李叔同、萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘天华、黄自、聂耳、贺绿汀、冼星海等，尽管他们中不少人也会演奏小提琴，但他们并没有为小提琴留下可以作为真正艺术品的独奏曲。所以，1935年马思聪所写的小提琴曲《摇篮曲》，也可算为中国小提琴曲的“开山之作”。从1937年以后的二十年左右，似乎进入了马思聪小提琴创作的旺季。他先后完成了小提琴曲《第一回旋曲》、《内蒙组曲》（原名《绥远组曲》）、《西藏音诗》、《牧歌》、《秋收舞曲》（原名《跳神》）、《第二回旋曲》、《春天舞曲》、《山歌》、《慢诉》、《抒情曲》、《跳龙灯》、《跳元宵》、《新疆舞曲》等具有相当规模和艺术水平的小提琴独奏曲和独奏组曲。此外，他于1944年还完成了他的，也是中国的第一部小提琴与乐队的大型套曲《F大调小提琴协奏曲》。到他的晚年在美国居留期间，他又先后完成了《第三小提琴回旋曲》、《第四小提琴回旋曲》、《双小提琴奏鸣曲》、《双小提琴协奏曲》、《无伴奏小提琴奏鸣曲》，以及小提琴独奏《阿美组曲》、《高山组曲》和大量小提琴二重奏等。由此可知，小提琴创作是贯穿马思聪一生的最重要的创作领域，他为小提琴音乐的创作几乎写了将近半个世纪，他一个人所写的小提琴曲，超过了在这期间中国其他作曲家所写的小提琴作品

的总和，而且，其创作的形式几乎涉及了整个小提琴音乐的所有方面。

应该特别指出，马思聪上述众多的小提琴作品，都是在他自己长期反复演出实践中来扩大其社会影响和艺术生命的。直到今天为止，国内外小提琴界要了解、学习、演奏中国的小提琴音乐，都离不开马思聪的作品。因为，马思聪的这些小提琴曲起点很高，不管是一般的独奏曲或大型套曲，都达到相当的规模，在作曲技术和发挥小提琴演奏技术上都达到了相当的水平。即使是他早期所写的小提琴独奏《摇篮曲》，也达到了作为小提琴专业演奏的水平。这一点同中国其他器乐创作（包括钢琴、管弦乐等）都经历了一个由低到高、由小到大的发展过程不一样。甚至可以说在中国小提琴音乐创作领域，从整体讲，还没有第二个音乐家能超出马思聪已取得的成绩、水平和影响。而且，在这半个世纪中，几乎所有其他中国作曲家的小提琴作品，都或多或少可以看出马思聪小提琴作品对它们的影响的痕迹，显示出马思聪对中国小提琴音乐发展的影响之深。

三

尽管小提琴音乐是马思聪音乐创作的中心，但他并没有将自己的创作热情局限于这个领域。从他于 1929 年开始自己的创作生涯，到他于 80 年代逝世为止，他一直没有停止将自己的创作视野扩及所有的音乐创作领域。在这半个多世纪里，除了小提琴音乐外，他在群众歌曲、艺术歌曲、大型声乐套曲、钢琴独奏、室内乐、交响音乐、歌剧、舞剧、戏剧配乐等各个方面都留下了值得人们注目的作品。

马思聪音乐创作的轨迹大致是这样：第一，在他创作的早期（1929—1936），主要集中室内性的小提琴独奏、钢琴独奏、独唱、重奏作品，这些作品中受欧洲音乐的影响还比较明显；第二，创作的中

前期(1937—1946),主要集中于小提琴独奏创作,但也写了一些抗战的歌曲、室内重奏(如《第二弦乐四重奏》、《钢琴弦乐五重奏》)、大型管弦乐(如《第一交响曲》、《F大调第一小提琴协奏曲》等);第三,创作的中后期(1947—1960),除了其小提琴创作仍保持相当地位外,他比较着重对大型声乐套曲(如《祖国大合唱》、《春天大合唱》、《淮河大合唱》等)和大型管弦乐套曲(如《欢喜组曲》、《山林之歌》、《第二交响曲》、《A大调大提琴协奏曲》等)创作的兴趣;第四,创作的晚期(1970—1987,美国居留期间),又集中于以小提琴为主的各种体裁的大型作品(如《双小提琴奏鸣曲》、《双小提琴协奏曲》、《第三、第四小提琴回旋曲》,以及《第三、第四小提琴奏鸣曲》等),以及他花了很多精力投入于有关舞剧和歌剧的创作(如大型舞剧《晚霞》、大型歌剧《热碧亚》)。

在上述众多体裁音乐创作的作品中,可以看出,马思聪的音乐创作有以下一些特点:

1. 他的创作几乎都是"有感而发"的心灵流露,而且,这些心灵的感触又较多与当时的政治环境、时代潮流具有密切的联系。马思聪以自己一生的音乐创作,包括他的坎坷的经历,都说明他世界观和艺术观的基本核心是爱国主义和民主主义。在他1939年所写的《我怎样作抗战歌》中曾说:"现在祖国在斗争中日渐接近光荣的胜利,这些歌曲成了伴着战士们在前线搏斗的可爱的侣伴,……它们服务于前方又服务于后方,永远在鼓励、推促中华民族向着辉煌的前途迈进!"在他1942年所写的《创作的经验》中,又说:"……在交响乐里,我该写我们这浩大的时代,中华民族的希望与奋斗、忍耐与光荣!"

2. 他的创作(特别是从1937年后)均体现出一种鲜明的民族色彩,运用中国的民族音调作为他所有音乐创作的音调基础,努力探

索“中国与西方”、“古老与现代”的结合，是他一生音乐创作实践的坚定方向。他回忆1936年到北京时曾说过：“没有到过北平不知道中国文化之博大与美丽，北平的大鼓确实是我的一个大发现与收获，……《绥远回旋曲》（即他的《第一小提琴回旋曲》）与《绥远组曲》（即他的《内蒙组曲》）都是根据绥远民歌而作。从这两曲进入利用民歌来创作的新途。……从上面两曲的创作中，我获得处理民歌的经验，解释起声，民歌与我互相影响成就了音乐创作。”1945年在他的《中国新音乐的方向》中，他又说：“中国音乐正处在两条或数条河流的交流点，我们似乎失去原有的特性，不，它将因外来的影响，而变成一种更新鲜更具有特性的国乐。……中国的音乐家们，除了向西洋学习技巧，要向我们老百姓学习，他们代表我们的土地、山、平原与河流。新中国的音乐不会是少数人的事，它是蕴藏在四万万颗心里头的一件事。”从上述他的言论以及从他一生的创作中都可以证明，马思聪对音乐民族性的认识，正是与他坚定的爱国、进步立场和民主性的政治观、艺术观是密切结合的。

3. 正是这样一种对祖国人民的深厚感情，促使他从抗日战争时期就决心以民歌作为他进行音乐创作的最主要源泉，决心沿着现实主义创作方向的新的方向前进。他从事音乐创作的直接目标，始终是为了广大的音乐听众，为了各阶层的人民。这就决定了马思聪的音乐创作，尤其是他的小提琴作品、大型声乐作品和交响音乐作品，始终以其旋律的优美动听和具有鲜明的中国式的风韵与激情而引人注目，并逐步奠定了他自己的独特的创作个性——一种为人们可以感受到的中国的风土人情、中国的气质、中国的时代精神，以及马思聪式的深刻的抒情性和史诗性。他经常以自己作为一个中国作曲家而自豪，他从没有放松自己作为一个中国艺术家的责任感和使命感。他以自己毕生的努力为中国小提琴音乐创作及中国小提琴演奏

开辟了一条健康发展的道路,给中国各类音乐创作和中国专业音乐教育的发展以深刻积极的影响,同时为中国音乐事业的发展在世界乐坛赢得了崇高的声誉!

四

遗憾的是,不可抗拒的自然规律使马思聪在认真考虑回国的前夕(1987年)过早地离开了人世。在他逝世的第二年,中国音乐界曾在广州隆重举办了全国性的"第一届马思聪研讨会",并在那次研讨会的总结中决定,应该通过一个常设的机构推动对马思聪音乐遗产的继承和发扬。至1990年在文化部、中国音乐家协会等领导部门的支持下,在中央音乐学院正式成立了全国性的学术团体——"马思聪研究会"。研究会成立后虽然为继承马思聪的遗产、为马思聪的研究做一系列努力(如后来又连续两次举办有关的研讨会,出版他的《小提琴作品选集》,制作他的部分作品的演奏音响制品,举办他的作品音乐演奏会,以及编辑出版有关研究马思聪的研究文集等)。但从"马思聪研究会"一成立,大家就有一个一致的宏愿,即希望能集各方面的力量编辑出版"马思聪全集",以供后人对马思聪作品的发扬和对马思聪的研究创造一个比较全面的基础。这个宏愿尽管及时取得了马思聪夫人王慕理先生的同意和支持,但当时由于其他的条件限制,一时还无法实现。很不幸的是王慕理先生及马思聪先生的两个女儿马碧雪和马瑞雪女士又先后辞世,马思聪先生的一些生前好友,如徐迟、李凌、赵沨等也先后辞世,许多对马先生比较了解的后辈(如苏夏、吴祖强、杜鸣心、杨儒怀、汪毓和等)也都是接近古稀之年了。这样对编辑"全集"的事,更使人感到已是刻不容缓事了。直到2002年中央音乐学院隆重举办"马思聪诞辰90周年纪念"的活

动后，经过“马思聪研究会”的一再呼吁，并得到中央音乐学院领导和广东省文化局领导的大力支持，终于将编辑出版”马思聪全集”的巨大工程正式提上了日程。两年来，“全集”编委会在国内许多著名音乐家的努力下，已经对马先生的大量主要代表作的乐谱一一进行了认真的校订，还收集了大量马先生的文字、图片史料，以及反复修订了《马思聪年谱》和《马思聪主要作品表》等。预计在2006年内将由中央音乐学院出版社正式出版（共八卷）。从明年起，“全集”编委会又将在中央音乐学院和广州市文化局的合作下进行有关“马思聪主要作品音像制品”的录制，预定在2007年完成。我们十分感谢有关领导对这项巨大工程的支持，感谢许多参与工作的著名作曲家、理论家、演奏家、演唱家对这项巨大工程所付出或即将付出的劳动。相信大家的努力是会得到广大读者的欢迎和历史的承认的。

（以上全文的“四”，在正式提交“全集”出版时，改为其“后记”的基础）

为人民的事业贡献终身

——纪念马可逝世二十周年

（发表于《人民音乐》1996年第四期）

在我刚刚走上音乐道路之时，就听说了“马可”这个名字。后来，在与他有了直接接触的五六十年代，他那硕壮高大的身躯、朴实爽朗的性格和同志般的热情，又常常使我忘了他是一位属于我的老师辈的著名作曲家，而我只是一位年轻的后辈。我们曾多次广泛讨论有关中国音乐创作和中国歌剧发展的种种设想和意见，他那直率的观点、滔滔不尽的话语，仿佛一股股暖流直冲我的心田。在“文革”后期，我在《人民音乐》编辑部与他共事了半年多。当时他因“文革”长期遭受冲击而心力交瘁，但却始终不忘党交给他的工作，始终不放松自己作为一位人民艺术家的热忱。即使在医院的病床上，他所想的都是有关工作和音乐创作上的种种问题。他强烈地盼望能早日康复出院，继续为音乐事业的发展出力。但是，病魔终于将他的生命夺走。他的一切都远离我们消逝了，只有他的音乐永远留在人们的心中，久久难忘，久久难忘！

马可，江苏徐州人，1918年6月27日出生于徐州的一个基督教徒的家庭，五岁时，他的父亲病逝，主要靠他的长兄和姐姐抚养。1929年他考入徐州培正中学学习，并开始积极参加学校的课余音乐活动。1932年转入徐州中学学习，开始接触聂耳等进步音乐家的音乐。1935年，高中毕业，即考入开封河南大学化学系。同年12月，在著名的"一二·九运动"影响下，他与开封的许多进步学生参加"集体卧轨请愿"，从中受到了实际斗争的考验。在这些群众性的爱国运动中，他进一步认识了革命歌曲的重大意义。他说："对我说来，革命歌曲给我上了革命的第一课"。[①] 1936年秋，他萌发了创作音乐的愿望，开始埋头自学写作。1937年抗日战争爆发后，他领导了学校的"怒吼歌咏队"，并将自己初创的作品编成集子，起名《牙牙集》。[②] 同年9月，冼星海随"上海救亡演剧第二队"到开封，与马可相识，对他投身革命音乐事业影响很大。[③] 同年12月，马可参加了"河南抗敌后援会巡回演剧第三队"，赴南阳等地作文艺宣传工作。1938年7月，马可随该队到武汉，任"军委会政治部抗敌演剧第十队"音乐组长。在武汉，他再次与冼星海相晤，并开始向星海学习作曲。之后不久，他主要在河南、山西等地从事抗日宣传。从1936年开始动笔进行音乐创作起到1939年他主要在山西活动期间，他共写了一百多首歌曲。其主要代表作有：群众歌曲《保卫我们的平津》（马可词，1937年，曾经冼星海修改）、《游击队歌》（马可词，1937年）、《别让鬼子过黄河》（马可词，1938年）、《老百姓战歌》（马可词，1939年）等，以及大型套曲《吕梁山大合唱》（周军、马可词，1939年）等。他还将从抗日战争至1939年初所写的歌曲中，挑选了三十首汇编成册，题名《老百姓战歌》，冼星海为此专门写了"序"。

1940年初，马可由山西转至延安，在鲁迅艺术学院音乐系附设的"音乐工作团"工作，同时又向冼星海学习作曲。同年7月，他与庄

映被派往由著名诗人柯仲平领导的“边区民众剧团”，任音乐教员，同时在那里向民间艺人学习当地的民间音乐。1941年初，他回“鲁艺”，继续在“音工团”从事作曲和进行民间音乐的研究。对于在“民众剧团”的生活和工作，马可曾深有感触地回忆：“当我离开剧团的时候，完全不是以一种服完苦役的心情，而是怀着无限的留恋向他们告别的。我回到鲁艺后仍旧不断地到剧团去补课。”

在“鲁艺”工作期间，马可与安波、关鹤童、张鲁、刘炽经常在一起共同研究民间音乐和探讨有关音乐创作的民族风格的具体实践。他们还合作写了一部非常富于民族特色的大型组歌《七月里在边区》（安波词，1942年）。在延安初期的两年间，马可又创作了一百多首歌曲，其中比较重要的还有：《毛泽东之歌》（贺敬之词，1941年）、《贺龙》（贺敬之词，1942年）、《张二嫂养娃娃》（王进词，1942年，王进即马可）、合唱曲《黄河水手歌》（根据民歌改编，1942年）等。

1942年的“文艺整风”运动和1943年春节的“新秧歌运动”，推动了“鲁艺”师生积极投入一场深入群众、深入生活、为群众创作和演出的新高潮。这些面向实际的艺术实践，大大启发了马可的创作热情和艺术灵感。他先后创作了歌曲《南泥湾》（歌舞《挑花篮》的插曲之一，贺敬之词，1943年），大型民歌改编曲《变工队生产》（马可词，1943年），秧歌剧《夫妻识字》（马可编剧，1944年），以及参与新歌剧《白毛女》音乐的集体创作等等。

1945年秋，抗日战争取得最后胜利，马可与大批“鲁艺”师生奉命北上东北开辟新解放区。在途中，他们曾在华北张家口停留了一段时间。至1946年8月，马可等大批人马才到达哈尔滨。后来，马可作为“鲁艺文工一团”的创作组长，主要活动在佳木斯地区。1948年冬，沈阳解放，马可随原“鲁艺”的干部汇集沈阳，参与创办“东北鲁迅艺术学院”，他任附属文工团副团长，并同时在音乐系讲授民间音

乐课。在这四年左右的时间里，马可又完成了一批新的创作。其中重要的作品有：歌曲《我们是民主青年》（希扬词，1946年）、《咱们工人有力量》（马可词，1948年）、《作工谣》（井岩盾词，1948年）、《胜利联唱》（马可词，共六曲，1949年）、管弦乐《陕北组曲》（1949年），歌剧《血海深仇》（1947年）和歌剧《荒火》（马可编剧）等。

1950年马可调任北京中央戏剧学院音乐室主任、歌剧系主任；1953年他随该系全体干部调到中国戏曲研究院，任党委委员、音乐室主任。1957年，在他的实际主持下召开了"全国戏曲音乐座谈会"；1958年，他主持了中国戏曲研究院所主办的"全国戏曲音乐讲习班"；1959年，他曾参与创办了《戏曲音乐》月刊，并任其主编。1964年，他又参与筹建中国音乐学院的工作，并任副院长、党委副书记、作曲系主任与歌剧系主任。同时，他又兼任新建的中国歌剧舞剧院院长。在这十多年间，马可在大量行政领导工作之余，仍积极坚持音乐创作工作，特别是有关歌剧和新戏曲的创作。如歌剧《小二黑结婚》（田川、张兰春编剧，马可、乔谷、张佩衡作曲，1952年）、评剧《志愿军的未婚妻》（丁毅、田川编剧，马可任唱腔设计，1953年）等。此外，他还创作了管弦乐《云南组曲》（1954年）、电影音乐《画中人》（1958年）、《红河激浪》、《梅兰芳》，以及大量声乐创作，如歌曲《人定胜天》（李健清词，1952年）、《伽倻琴，你多少弦》（程光瑞词，1962年）、少儿歌曲《燕子》（吴扬词，1955年）等。

1965年，原中国音乐学院院长安波病逝，由马可代理该院的主要领导。不久，爆发了"文化大革命"，马可遭受了长期的打击与审查。1975年，他获得了"解放"，被任命为中国歌剧团领导小组组长和《人民音乐》杂志的主编。但不久即患肝癌，1976年夏病逝于北京，终年五十八岁。

作为一位作曲家，马可主要在声乐创作和戏剧音乐创作方面做

出了突出的贡献。从30年代开始动笔进行音乐创作至70年代中病逝，他始终没有停止过有关声乐作品的写作。在这将近四十年间，他创作了各种类型的声乐作品六百多首，其中绝大部分是群众歌曲和抒情性独唱歌曲，还创作了一定数量的少儿歌曲、合唱曲（包括一些大合唱在内）以及表演唱等。其中具有全国性影响的有：《老百姓战歌》（1939年）、《吕梁山大合唱》（马可、周军、众声词，1939年）、《纪念碑》（民歌联唱《七月里在边区》之二、安波词，1942年）、《南泥湾》（歌舞《挑花篮》插曲、贺敬之词，1943年），《我们是民主青年》（希扬词，1946年），《咱们工人有力量》（马可词，1948年）等。这些歌曲产生于中国民主革命斗争最激烈、最重要的时期，产生于中国人民奋战的斗争第一线（抗日民主根据地与解放区）。作品的内容大多正面反映了当时中国人民的斗争生活和思想感情。

抗日战争初期，是马可从事音乐工作的开始阶段，也是马可尝试进行音乐创作的最初阶段。当时，他还没有受过专门的音乐写作训练，主要是从救亡歌咏活动的具体实践中获得有关歌曲创作的必要知识，以及凭借自己在实际的抗日救亡斗争中所获得的生活体验，摸索着进行创作。因此，他对于自己这些创作看做仿佛是小孩子最初的“牙牙作语”，把自己当时的曲稿集称之为《牙牙集》。

40年代初，马可到延安，在“鲁艺”音乐系工作，后来又在“边区民众剧团”工作与学习，这对马可音乐创作水平的提高（特别对我国民族民间音乐遗产的掌握和对创作思想的深度）是起了关键作用的。他的许多具有全国性影响的优秀代表作，大多完成于40年代这个阶段。例如在1942年5月完成的独唱歌曲《张二嫂养娃娃》中，就可以清楚地看出陕北民间音乐（民歌及说唱音乐）对作者的强烈影响。齐唱与合唱《纪念碑》（安波词，民歌联唱《七月里在边区》之二）完成于同年7月。这是当时都在“鲁艺”学习与工作的安波、马可、张

鲁、关鹤童和刘炽五位“志同道合”者(他们都十分热爱民间音乐,并有志于为中国的民族乐派的发展而努力,自称为“中国”的“五人团”),为了突出中国民歌对自己创作的巨大影响所合写的一部大型声乐曲。全曲由五个分曲所组成,五个作曲者一人写一曲。马可这首《纪念碑》主要反映边区人民对为革命牺牲的烈士的沉痛哀悼和深厚感情。作者在这里成功地吸取了陕北戏曲“眉户”的曲牌“西京调”的音调,作为这首歌曲的基本音调基础,使得歌曲的音乐风格表现出鲜明的西北地方特色和边区生活气息。

为了更好地探索音乐创作的民族风格,马可还进行了将民间曲调做多声合唱处理的实践,如民歌合唱改编曲《黄河水手歌》及民歌合唱套曲《变工队生产》,就是马可在这个方面突出的代表作。其中《黄河水手歌》在1962年马可又与李焕之合作将它进一步加工,写成一首大型的男声无伴奏合唱曲。

《南泥湾》写于1943年延安掀起轰轰烈烈的“新秧歌运动”之后。这首歌曲原是马可与贺敬之等同志深入南泥湾三五九旅垦荒基地体验生活,受到感动,为了慰问三五九旅指战员所写的小歌舞《挑花篮》中的一首开场曲。对此在马可当时所写的日记中曾有如下记载:“在南泥湾住了十几天,每时每刻我们的感官和思想都充满了新鲜感觉。……我以赞颂的心情为贺敬之的《南泥湾》谱了曲,赞颂这些英雄的事迹和英雄的性格,赞颂英雄们创造的这些秀丽清新的山川田野。”[④]马可就是这样运用我国民间歌舞的分节歌形式,以饱满的感情笔触,朴实清新的优美曲调,表达了人们对这些淳朴勤劳的八路军指战员的发自内心的赞颂。

抗日战争的最后胜利,大大鼓舞了中国人民对中国的民族解放斗争的信心和决心。对于一个和平民主的新中国即将实现的理想,使我们的群众歌声里贯穿着一种激人肺腑的明朗、乐观、自豪的新

的情绪和新的风格。这一点在马可 1946 年创作的群众歌曲《我们是民主青年》(希扬词)中得到了最有力的体现。这首歌曲除了在音乐气质上体现了当时的时代精神外,还体现了中国革命青年那种朝气蓬勃、斗志昂扬的性格。这首作品不仅在马可的歌曲创作,甚至在我国当时的群众歌曲创作中,都可以说是一首精品。

《咱们工人有力量》,是 1948 年初夏马可深入新解放的鞍山钢铁厂体验生活的产物。当时,东北解放战争正顺利而紧张地进行着,尽管斗争的形势仍然相当严峻,但最后胜利的曙光已经升起。此外,如何通过音乐正确表现中国工人阶级在新的斗争、新的时代面前当家做主人的英雄形象,也是摆在当时中国作曲家面前的一项新的重要课题。马可亲身感受到中国工人阶级那种不怕苦、不怕累,以实际的生产劳动一心一意支援解放战争的豪情,深深地感到自己有责任"歌颂他们的生产热情,歌颂他们乐观、坚定的精神,歌颂他们创造世界的气魄……"[5]后来他还明确说明:"这个歌曲所表现的是翻身工人认识了自己的力量,认识了自己是世界的创造者,为求自身的彻底解放,加紧生产支援战争,……这是他们的心声,并且已通过行动表现出来了。"马可对这首歌曲的音乐创作,主要采取聂耳那种"以短小动机作为基础作一贯发展"的方式进行结构的。全曲的核心主题即一开始的四小节,然后紧接的是这个主题的"压缩,"(变为两小节),之后的旋律进行,基本上是它们的反复、模进、变形展开等。从结构上看,马可也像聂耳、吕骥等作曲家,运用了"反复进行"和"模进反复进行"的排句,使旋律的进行不断增加情感的力度,又使全曲形成一气贯通的效果。为了突出工人阶级的形象,马可采用了民间劳动号子的音调和节奏,这在当时也是比较合适的。因而,这首歌曲几十年来,一直被认为是继聂耳所写的工人歌曲之后一首表现中国工人阶级的最优秀的代表作。

戏剧音乐是马可音乐创作的另一个重要领域,这可能与他到延安不久就深入当时著名的“民众剧团”有一定的联系,又与1943年春节他与“鲁艺”师生热情投入延安的“新秧歌运动”有关。前者使他对中国的民间音乐,特别是传统戏曲产生了深厚的感情;后者则使他认识到,艺术家必须在自己的艺术创造中学会运用群众所“喜闻乐见”的语言和形式。马可正是在这样的背景下开始进行自己有关戏剧音乐的创作活动的。据初步统计,他先后写作或参与写作的秧歌剧有:《去运盐》(与王岚等合作,1943年)、《马丕谟锄奸》(与水华等合作,1943年)、《夫妻识字》(1944年)、《周子山》(与水华、时乐濛、张鲁等合作,1944年)、《下南路》(1944年)、《减租会》(与刘炽等合作,1944年),歌剧有:《白毛女》(与贺敬之、丁毅、张鲁、焕之、瞿维等合作,1945年)、《血海深仇》(1947年)、《荒火》(1947年)、《小二黑结婚》(与乔谷等合作,1952年)、小歌剧《镰刀记》(1972年),以及为现代题材评剧《志愿军的未婚妻》进行的音乐设计(1953年)等。

《夫妻识字》是由马可自己编剧、写词、编曲的新秧歌剧,也是延安当时新秧歌剧中获得较大社会反响的一部代表作。马可在这里采用了我国部分地方戏曲所常用的“选调配曲”的方式进行创作的。他根据剧本内容的要求,主要选择了陕北“眉户戏”的两个曲牌(即“戏秋千”和“花音岗调”)作为这个作品的音调基础。根据戏剧情节的发展,插入带朗诵的曲牌“练子嘴”和半说半唱的“秧歌调”因素,以及运用当地民间戏曲所习惯使用的“一串铃”的方式给予自由的伸展,从而使得这个作品的音乐既有鲜明的民族风格和地方色彩,又有紧密联系情节需要的音乐变化和发展。他后来对此曾深有体会地说:“对于民歌的采用,必须要作者真正了解人民的生活情感,必须了解人民如何使用音乐语言来表现这种情感,所以选用民歌绝不是一件轻而易举的取巧行为”[⑥];“配曲必须选择,在运用中又必然有一些细

节的变化,这已经进入艺术创作范畴了。"[7]显然,他这里所说的"细节的变化",常常正是艺术创作中最富于创造性的体现。

歌剧《白毛女》,是"五四"以来我国歌剧创作发展中第一个里程碑式的重要作品。由贺敬之、丁毅写词编剧,马可、张鲁、焕之、瞿维等编曲,于1944年开始创作,1945年春完成。从音乐创作讲,马可与张鲁是其主要的执笔者。公演后,几十年来又经多次修改。在这历次修改的过程中,马可又都是其主要的执笔者。所以,马可始终是这个音乐创作集体的突出代表。主要由马可执笔的有:杨白劳的主要唱段:"十里风雪"、"廊檐下红灯"、"老天,杀人的老天"、"县长、财主、狼虫、虎豹",喜儿的唱段:"我盼爹爹"、"刀杀我,斧砍我"、"我要活"、"耳听得流水",以及杨白劳与喜儿的二重唱"红头绳",喜儿与张二婶的二重唱"我说,我要说"等。

关于歌剧《白毛女》的音乐创作,马可曾这样说过:"两年来我们在闹秧歌,特别是半年下乡的过程中所接触到的人物形象和民间音乐,在《白毛女》的作曲工作中起了积极的作用。我们很自然地想起那些多种多样的民间音乐风格,想起劳动人民怎样用这些音乐的语言来表现他们多方面的感情。有些地方,我们就直接吸收民间音乐的曲调加以改造,把它变成适合剧中人物在舞台上歌唱的腔调。"[8]例如,刻画杨白劳的主导主题"十里风雪"就是以山西民歌《捡麦根》的曲调为基础改写的,而后来一系列刻画杨白劳的许多音乐,都是在这个主导主题的基础上根据剧情的进展而做的各种变化发展。

1962年在一次对该剧的全面修改时,为了弥补过去喜儿后半部分音乐的不足,马可曾新写了"恨是高山仇是海",此曲成为许多歌唱家的保留曲目。

应该指出,马可等人当时以这种方式来解决歌剧人物形象的刻画问题,是根据当时中国的实际条件创造性地综合吸收中外戏剧音

乐创作经验的具体表现。

歌剧《小二黑结婚》，是根据赵树理的同名小说作为题材，由田川、杨兰春编剧，马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲（马可是其主要作曲者）。这部歌剧是我国50年代最早主要吸取我国传统戏曲音乐丰富的经验取得广泛影响的代表作。当时以马可为代表的一些作曲家，认识到在我国的传统戏曲中有不少可资借鉴的、有关解决歌剧音乐戏剧化的有用的经验。例如在第一场引进"板腔体"的戏曲剧种中，就有许多运用板式变化结构的大段唱腔，对于集中抒发剧中主要人物的内心感情的变化很有参考的价值。在第一场小芹出场所演唱的大段唱腔"清粼粼的水来蓝莹莹的天"，就是参照戏曲中"慢板—二六板—快板—散板"的板式变化，将小芹当时丰富复杂的感情做了集中的陈述，从而使观众对这个人物的性格、形象、感情有一个全面的了解。这就比歌剧《白毛女》对人物的刻画更富于戏剧化。

类似的借鉴地方戏曲（特别是山西梆子、河南梆子、河北梆子、评剧）运用大段唱腔刻画剧中人物的例子，在这部歌剧中还有：第一场二黑与小芹相会时的唱段、第四场小芹与二黑互相寻找时的唱段，等等。此外，作曲家还广泛吸取我国传统戏曲音乐的有关散板、拖腔等表现方式，对推进我国歌剧音乐的戏剧化做出了令人注目的贡献。

纯器乐的作品马可写得很少，其中以他在东北时期创作的管弦乐《陕北组曲》影响较大。这是他于1949年春应东北"鲁艺"音乐工作团之约创作的。为了创作这样一部过去他没有什么实际经验的现代管弦乐曲，马可曾广泛钻研了欧洲古典交响音乐名著，根据他个人的生活体验，选择了这样一个他所熟悉的题材——陕北的风光、生活风俗以及她的历史演变。对这样一个宏伟的创作构思，他原计划写成一部包含三首组曲的大型套曲，即：一、陕北人民愉快的生

活;二、发生在陕北的国内战争及战争的最后胜利;三、在新中国建设中的陕北人民。但是,他生前仅完成了其中的前两部分,而后来得到正式公演和出版的只是其第一首(共两个乐章)。这首组曲以十分简捷、审慎的多声手法,将陕北的民间音调、中国的民族乐器(如板胡、民间打击乐等)与现代管弦乐做了很有分寸的结合,恰如其分地勾画了一幅富于地方特色和生活气息的交响音画。在这首作品中,马可曾引用了许多陕北的民间音调,如:"信天游""你妈妈打你"、"人人都说咱俩好",民歌《刘志丹》、《剪剪花》、《推小车》(张鲁的民歌改编曲)等,并根据作品的艺术构思有机地将这些民间音调纳入到一个既对比鲜明又情调一致的二乐章套曲结构中。这在当时(特别是解放区)的条件下,是有一定的创新意义的。后来,马可还写过一部管弦乐《云南组曲》,完成于1954年,但一直未发表。在50—60年代,马可还为一些电影写了配乐和插曲,其中比较重要的有:电影配乐《画中人》、《红河激浪》、《梅兰芳》(传记纪录片)三部。

除了音乐创作活动外,马可曾在音乐批评,特别是有关中国戏曲音乐和中国民间音乐的研究方面做了大量的工作。代表性的论文有:《戏曲唱腔改革中的几个问题》、《谈谈评剧音乐改革中的几个问题》、《新歌剧和旧传统》、《戏曲音乐表现现代生活的一些问题》、《对戏曲音乐的传统程式和群众性的看法》、《从戏曲艺术的特点看戏曲音乐创作》等。⑨在这些论著中处处闪耀着他对我国传统艺术的丰富修养和他在艺术创作方面的深刻见解。如:

群众欢迎从生活出发、有目的地稳步地改革,这样的改革必然会突破某些格律,但这并不是脱离基础。真正专家的意见就是能够代表这种广大群众的全面的远见。如果只是从个人爱好和习惯的角度出发,不考虑群众的情况,不考虑群众日益增长的新的生活、思想、情绪,不考虑群众日益提高的文化艺术水平,那

就很容易落在群众和时代的后面,这对于戏曲音乐的改革是没有什么好处的[10]

程式决不是坏东西,正相反,古今中外,任何艺术总有一定的程式 没有程式,就不能将传统的创造经验固定下来;没有程式,就没有艺术的风格,就没有艺术品种之间的音乐工作者差别。[11]

戏曲艺术的革新和发展,是由于表现新思想、新内容的要求,这是一种客观历史规律,是不以人的主观意志为转移的。不认识这一点,凭个人或少数人的爱好和兴趣办事,就会发生粗暴或保守的错误。[12]

我们应该提倡一种勤勤恳恳、老老实实研究问题和讨论问题的学风,不要凭着一知半解便大作其八股文章来;对于自己所拥护的要悉心钻研,对于自己不拥护的也许应该付出更多的劳动去熟悉它、了解它。丰富的修养和广博的知识对于一个艺术家说来是有百利而无一害的。[13]

为了提高广大音乐爱好者对我国传统音乐的热爱和对音乐创作的理解,马可还写作了一系列通俗性的音乐理论专著。如:《中国民间音乐讲话》(工人出版社,1957年)、《生活里少得了音乐吗?》(中国青年出版社,1958年)、《时代歌声漫议》(上海文艺出版社,1963年)和《冼星海画传》(音乐出版社,1960年)等。在这些著作中,他力求以简明生动的笔调表达了他对音乐艺术的深刻独到的见解。另外,他曾写过文学性传记《冼星海传》(人民文学出版社,1981年)和电影剧本《冼星海》(1961年,未拍摄),还写有时间跨度很长、内容非常丰富、具有很大史料参考价值的《日记》(除极少部分曾在《人民音乐》做过一些披露外,至今未予全文发表过)。由此可见,在音乐理论研究、音乐批评以及通俗性音乐理论著述方面,马可也曾是我国现代音乐家中一位颇有影响的代表。

综上所述,马可是一位主要靠自学、靠长期艰苦艺术实践而成长起来的艺术家。但是,依靠他对党的革命事业和艺术事业的巨大热情,依靠他几十年如一日地在专业上坚持不懈的努力,他在音乐

创作、音乐理论研究和批评，以及在戏曲音乐的研究等各个方面，均取得了令人瞩目的丰硕成果。特别在歌曲创作和戏剧音乐创作上，充分体现了他是一位十分热爱民族音乐传统又敢于大胆创新的艺术家，他以自己奋斗终生的热诚和心血，为中国近现代音乐的建设和发展做出了不可磨灭的贡献！

附注：

① 马可《时代歌声漫议》，上海文化出版社，1965 年。

② 这是马可自己编辑的一本音乐创作手稿集，没有出版，现原稿保存在他的女儿马海星同志家。

③ 马可《我的音乐老师》一文，刊载《群众音乐》1958 年 3 月号。

④ 马可《南泥湾的春天》一文，刊载 1962 年 2 月 11 日的《中国青年报》。

⑤ 马可《向工人学习的第一课》一文，刊载 1963 年 10 月 4 日的《天津晚报》。

⑥ 马可《新歌剧发展中的几个问题》一文，载《新歌剧问题讨论集》。

⑦ 马可《新歌剧与旧传统》一文，载《新歌剧问题讨论集》。

⑧ 马可《从秧歌剧到"白毛女"——延安文艺座谈会后的一段回忆》一文，刊载 1962 年 5 月 12 日的《中国青年报》。

⑨ 有关马可同志这方面的论述可参见中国艺术研究院戏曲研究所编的《马可戏曲音乐文集》，人民音乐出版社 1987 年出版。

⑩ 马可《戏曲唱腔改革中的几个问题》，载《马可戏曲音乐文集》。

⑪ 马可《对戏曲音乐的传统、程式和群众性的看法》，载《马可戏曲音乐文集》。

⑫ 马哥《克服保守思，发展戏曲音乐》，载《戏曲音乐》1960 年第 1 期。

⑬ 马可《无知产生粗暴》，载《人民音乐》1955 年第 9期。

（在写作本文过程中曾参阅了冯光钰同志的《走向音乐家的路·马可生平与创作》，并得到马可同志的女儿马海星提供的资料，特此向他们致谢！）

中国钢琴音乐创作发展的开拓者、奠基者——丁善德

（在2005年上海“纪念丁善德研讨会”的发言，发表于《人民音乐》2006年第三期）

十五年前我有幸在上海参加丁善德诞辰八十周年庆祝会及创作研讨会，那次我没有发言。因为，我终究并非丁先生直接的学生，我只是工作上与丁先生有过不少接触的一个后辈。大概从20世纪的60年代起，在文化部、中国音协、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，以及当时中央、上海两院的各种工作中，我跟丁先生有过很多业务上的联系。他给我留下的深刻印象是为人非常谦逊朴实、对工作非常热情坦诚。丁先生当时担任上海音乐学院的常务副院长，实际主持学院的日常工作，他的意见不仅得到学院各级干部和中央音乐学院各级干部的拥护，也得到贺院长、吕骥同志等前辈的尊重。同时，他也是国内久负盛名的作曲家、音乐教育家、音乐活动家及音乐演奏家，他为上海音乐学院的建设以至新中国音乐事业发展所做出的贡献，以及他那亲切慈祥、豪爽质朴的音貌，至今仍深深地留驻在我的心间。

作为一位作曲家，丁先生也是我国少见的全面、

优秀的代表之一。他虽然早年以琵琶和钢琴的演奏开始了自己的音乐生涯,但从20世纪40年代开始,他就转入了作曲的轨道,直至1995年12月8日他逝世为止,他几乎没有停下自己从事音乐创作的笔。像马思聪一样,他将自己的音乐生涯转入从事音乐创作的主要出发点,是为了不满足在中国的音乐舞台上只演奏外国的器乐作品,是为了要克服当时中国在器乐创作上长期所处于的弱势地位。他们深感如果没有足够有质量的中国器乐作品,中国就不能在世界器乐乐坛上占有自己的地位。在六十多年前的旧中国,在钢琴、小提琴外国文献几乎是铺天盖地压在每一个中国音乐家的面前,要以自己的决心和行动去改变这种状况,是需要多大的勇气和坚毅。没有这样一种"以民族为己任"的爱国精神作支撑,是无法想象的。开始,丁先生一边从事钢琴教学,一边向当时在上海的德籍犹太裔作曲教授富兰克尔学习作曲理论;更为可贵的是在他1947年自费去法国留学期间,他的主攻方向不是钢琴演奏,而是作曲和作曲理论。他深知要真正成为一个作曲家,就得全力投入,就得不惜牺牲自己在钢琴演奏方面已经获得的一切。尽管当他从法国回国后,因客观形势的需要,他不得不首先服从工作的需要,将自己主要的精力投入教学和教学行政领导工作,他只能在工作之余顾及音乐创作。直到1985年(他七十四岁高龄时)退居二线后,他才能以全力投入创作,并写下了他一生中最多的钢琴音乐作品,实现了既是一位革命者、教育家,又是一位作曲家的崇高愿望。

记得在大家共庆丁先生八十诞辰时,他还向大家表示还打算以自己的余生创作歌剧,遗憾的是这个愿望没有来得及实现他就离开了人世。但他仍然是一位中国重要的、全面的作曲家。因为,确实除了歌剧外,他创作的体裁已包含了所有音乐体裁的各个方面。当然,在他各个方面的创作中,钢琴音乐是他一生创作数量最多、

形式多样、时间最长的一个领域。大至钢琴协奏曲、钢琴三重奏、谐谑曲、回旋曲、前奏曲与赋格，小至前奏曲、小奏鸣曲、练习曲等，他都留下了自己的优绩。这在中国近现代钢琴艺术史上也可说是独一无二的。

丁先生的钢琴创作还有一个特点，就是他的创作目的密切结合教学的实践性。他的钢琴作品不仅可以作为演奏的曲目，而首先是钢琴教学的优秀曲目。他是以一位音乐教育家身份来从事自己的钢琴创作的。他想到的首先是整个提高中国钢琴教学的水平，从而才能一步步地开拓出更为深广的中国钢琴艺术园地。其实，在西方钢琴音乐发展的过程中，无论是早期的多米尼科·斯卡拉蒂、J. S. 巴赫、P.E. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特等等，也都是将为教学而创作放在很重要的地位，从而才为西方的钢琴艺术发展奠定了坚实的基础。丁先生的这一宝贵的创作思想，至今还是中国钢琴家的一个光辉榜样。

钢琴是随着欧洲多声音乐发展的最重要的乐器，从它的前身羽管键琴算起，迄今已有六百年左右的历史。在这长期发展过程中，产生了无数优秀的演奏家，积累了无数各时期的优秀文献，并不断从欧洲扩及为世界各国所一致遵行的巨大艺术传统。这一欧洲的钢琴艺术传统，无疑也是中国近代钢琴音乐发展的重要基础。它的影响直到今天还保持它深远的强大实力。这一点，对像丁善德那样的中国钢琴家自然是体会很深的。他们的艺术上的成长几乎就是在牢牢掌握这一欧洲传统中逐步成熟的，他们对绝大部分欧洲的钢琴文献了如指掌，从中十分熟悉欧洲的钢琴语言。作为欧洲最有代表性的器乐钢琴的传入中国，并不是仅仅指这种乐器传到中国的市场为中国人民所接受，而是指随着这种乐器的传入、随着大量欧洲的钢琴文献在中国的传播、随着欧洲的这种特殊的音乐语言为中国音乐听

众,特别是中国作曲家所接受、熟悉和喜爱,这才使钢琴这一外来乐器真正在中国立住了脚跟。实际上,在丁先生之前,已有赵元任、萧友梅、江文也,包括贺绿汀、刘雪庵等写过少数的钢琴作品,他们还在自己的声乐作品中广泛运用了钢琴的伴奏。但是,这些作品的作者都不是专业的钢琴演奏家,他们对钢琴的了解,尤其对西方钢琴音乐特殊语言和技巧的掌握,都有一定的局限。也就是说,在他们的钢琴音乐创作中还未达到真正的"钢琴化",或者说还缺乏比较成熟的钢琴的思维。而在丁先生1940年的处女作《春之旅》组曲中,才使我们听到了真正具有钢琴思维特色的中国作品。之后,无论在他法国时期的《序曲三首》、《中国民歌主题变奏》、以及50年代的儿童组曲《快乐的节日》和两首《新疆舞曲》等,都鲜明地体现了他这种比较成熟的"钢琴化"的特色。

1934年著名俄裔钢琴家、作曲家齐尔品,向当时的上海国立音专提出"征求有中国风味钢琴曲"的历史性倡议,它对中国音乐界产生了重大启示——即要求中国的音乐家不要简单地跟着西方的钢琴音乐亦步亦趋地去跟,而要在自己的艺术创造中去开辟具有中国特色的道路前进。他的倡议催化了贺绿汀《牧童短笛》、刘雪庵《中国组曲》等新作的产生,为真正的中国钢琴音乐创作发展引上了一条新路。但是,由于历史的原因,这条新路贺绿汀等人没能继续走下去。这个重任落在了丁先生的肩上,是丁先生在他后来一系列的钢琴创作中为中国钢琴的民族化做了进一步引人注目的拓宽。也正是在他的引发下,推动了桑桐、陈铭志、陈培勋、罗忠镕、朱践耳、黎英海、黄虎威、蒋祖馨、汪立三、王建中等作曲家,为继续创造具有中国特色的钢琴音乐做出了各自分量不等的新贡献。而丁先生直到80年代他所创作的大量钢琴作品,始终坚定不移地沿着这条路继续走下去。丁先生一生在这方面的贡献说明,要将中国的民族传统与西

方的传统进行创意性的结合，必须不断地通过自己的艺术创造使西方的钢琴语言逐步变成中国的钢琴语言，这样才能使西方这种代表性的乐器真正在中国的土地上生根发芽、开花结果。这是中国钢琴音乐发展的唯一的康庄大道，也是所有从事钢琴创作的中国音乐家的共同愿望。这条将西方与民族相结合的道路，至今还在不断地前进的过程中。从丁先生一生几十年的实践，经历了早期比较表层地将这两者结合的努力，至他晚年对这两者的结合逐步进入到深层的新发展和提高中。他为此积累了非常丰富的值得大家深挖和发扬的宝贵经验。

20世纪以来，不可否认西方现代主义新音乐的发展是建立在冲破、否定19世纪浪漫主义的思潮影响下逐步前进的。这一点在当时的西方，可能是有其特殊的历史根据的。正像在中国80年代后，相当一部分中国作曲家，为了使自己的创作更好地面向世界、缩短与世界现代音乐的距离，也出现了片面否定我国自己过去音乐传统的思想一样。这种力图“破旧立新”的思潮完全是可以理解的。但是，我认为在政治、哲学上的“破旧立新”与文化上的“推陈出新”不能等同。在文化发展上的“推陈出新”并不是简单地将过去的一切全盘抛弃、抹杀。在文化上“新”与“旧”不是决然矛盾的对立物，而是辩证统一的两个方面、两个层次。在文化发展上“新”与“旧”的关系，应该以“继承”与“创新”的关系来对待。我们有些前辈音乐家，像江文也、马思聪、冼星海，包括丁先生在内，在他们创作的早年，都曾一度对西方现代音乐发生过兴趣并在创作中有所体现。但是，后来他们都根据各自的条件先后改变了，都坚定地走上了“继承”与“创新”相结合的道路。以丁先生早年的钢琴创作与他晚年的钢琴创作相比，就决不是凝固不变的。相反，后者呈献出一系列的新的变化。即：作品的和声语言与钢琴织体的写法大大丰富了，作品的创作构思也从早期

偏重于直接反映时代生活感受的标题性风格，改为愈益走向内在的非标题性风格了，对创作体裁的选择也比过去更多样了，特别是作品的内涵更加深厚，甚至富于哲理性了。这一切新的变化，显示出随着时代的前进和环境的变化，以及年龄的增长和对美学情趣的不断拓宽，丁先生在创作上决不是处于“原地踏步走”，而是在保持他自己风格的基础上“与时俱进”地发展了。应该说，丁先生的这些“与时俱进”的提高，是中国钢琴音乐发展的一笔极其宝贵的财富，我们现在在理论研究上以及教学和演奏的实践上，对这笔财富还挖掘得很不够。

综上所述，可以这样来概括：丁先生不仅是中国近现代音乐史上一位全面突出的优秀作曲家、音乐教育家、音乐活动家，尤其对中国钢琴音乐发展，他还是我国名副其实的优秀的开拓者、奠基者，直到今天他仍然是中国钢琴音乐发展的最杰出的导师。他以自己一生努力所创造的精美钢琴文献、光辉的创作思想和宝贵的创作经验，以及他在钢琴、作曲教学上所做出的丰硕贡献，为中国近现代音乐史的发展写下了永不磨灭的光辉的一页！

中国现代音乐艺术教育的重要代表——赵沨

（发表于《高校艺术教育》2003年第一期）

前中央音乐学院名誉院长、教育部艺术教育委员会老主任、我国著名的音乐活动家、音乐教育家赵沨同志已经离开我们两年多了。在新中国的音乐教育战线上，他的建树和影响早已为大家公认。其实，从20世纪40年代开始，他就对音乐教育事业比较关注，也做出了不少成绩。但是，他在这方面的突出贡献，还是集中在中央音乐学院任职的三十年。在高等教育出版社创办《高校艺术教育》之际，我愿意就自己对赵沨的亲身所见做如下的回忆，以飨广大关心艺术教育的读者，并以此作为共同推进我国今后艺术教育工作的参考。

一

赵沨是1956年冬奉命到中央音乐学院接替吕骥的职务的。当时赵沨正任职文化部办公厅主任，吕骥一方面在北京要负责中国音乐家协会的工作，一方面还得在天津负责中央音乐学院的工作，经常两地奔

波,带来的实际困难很多。中央音乐学院不少教师和干部希望文化部努力解决这个实际问题,文化部才决心将赵沨调到天津接替吕骥在音乐学院的职务。我当时虽然毕业留校不久,曾担任"共同课教师支部"的书记,还要协助张洪岛教授筹备新建"音乐学系"的工作。当赵沨事先到校与吕骥商讨今后学院的工作期间,吕骥曾专门将我给赵沨做了介绍。从此以后,至少到"文革"开始之前,我与赵沨之间的关系应该说是相当不错的。彼此虽然是上下级关系,但他对我从不摆领导架子,我在工作上也听从和听取他的领导,我们之间基本上做到了相互信任、相互倚靠。

赵沨是当时音乐界一位公认的知识广博、工作干练、善言能辩、交游宽广、兼职甚多的高层领导。有些同志对他能来音乐学院挑起担子既感到十分欣慰,又担心他会不会也像吕骥那样难以两地兼顾。赵沨似乎对此做了充分的准备,他曾亲口跟我讲,在他决心接受这一任命之前就跟文化部领导表明,尽管部里还保留了他作为"部党组"的成员,他希望没有极其重要的事,允许他不去北京出席"部党组"的会议。这说明他深知要负起音乐学院主要领导的责任,首先必须塌下心来真正扎在天津、扎在音乐学院。事实确实就是那样,从他 1956 年冬到天津,到 1958 年冬音乐学院搬迁到北京,他几乎摒弃绝大部分北京的活动,全身心地生活、工作在音乐学院广大群众之中。我认为这是他能够很快赢得音乐学院师生员工信任的首要条件。当时无论院内的各种会议、各种业务性的社交场合,乃至院内的各种公益劳动,都能见到他的身影、听到他的声音。他的实际行动体现了一种领导同群众"休戚与共、打成一片"的精神。也正因为如此,他做报告时不仅语言生动,而且内容充实。他做报告从不照搬枯燥的教条理论,不重复报纸、文件上的言辞,而是尽量通过生动的事实跟大家谈心,向大家提出符合实际的要求。所以,大家对听他的报告

很感兴趣，他的意见也自然地获得大家的拥护。我想这可能就是我党所倡导的“从群众中来，到群众中去”的领导艺术。在知识分子成堆的学术单位，摆领导架子、用“大道理”和上级指示压人训人，只能引起人们的反感，一点用处都没有。

二

赵沨是音乐界比较出名的尊重专家、爱惜人才的领导，他深知要办好一个高等学校必须有一支“过得硬、能打仗”的教师队伍。

赵沨一到音乐学院，就体现了当时非常难得的、尊重党外专家的谦逊精神。他利用一切机会亲自登门去虚心听取所有党外教授对办学的意见。当时正值“思想改造运动”之后不久，许多党外的知识分子都还处于“心有余悸”的状况。他们不得不对党的领导常常采取“敬而远之”的态度。赵沨根据过去长期在“国统区”地下工作的经验，非常理解要将中国的建设搞好，特别是要办好文艺教育事业，不搞好对非党专家的团结、不调动这些党外专家的积极性是根本无法完成组织所交给的任务的。他充分理解这些党外专家真切关心社会主义建设的爱国愿望，也深知这些党外专家的丰富学识是社会主义建设的宝贵财富。1956年毛泽东在“全国音乐周”期间给音乐工作者的讲话，也着重强调了这一点。由于毛泽东的讲话当时没有公开发表，赵沨就在音乐学院党内部分干部会议上专门做了传达。他的这些所作所为，实际上就是对毛泽东这个讲话的具体实践。可是，当时并不是所有文艺界的领导都对此充分理解并认真执行的。赵沨当时这样做，不仅使他在音乐学院党外专家中树立了威望，还在音乐学院各级党政干部中树立了重视与非党专家团结的榜样。

对于院内各级中层党政干部，赵沨则一方面放手予以重任，甚

至大胆破格提拔,另一方面又在实际工作中对他们进行严格要求和考察。他提倡雷厉风行的工作作风,反对相互推诿、相互扯皮。有时他也会跟人发脾气,但事后他常常主动向人赔礼道歉。当时各系主任几乎都是党外专家,为了能有效地推动各系的工作,赵沨就努力提拔一批懂得业务的年轻干部做"系秘书",成为各系贯彻党委要求、协助各系主任工作的助手。

总之,赵沨一方面牢牢依靠党外专家,一方面又积极培养党内年轻的中层干部,目的就是要从组织上真正实现工作方法的改进,真正达到"党与非党的团结",尽可能调动所有教职工的积极性,共同将音乐学院的建设搞好。

为了实现这一目标,他还积极推进了党外知识分子的入党发展工作。从他到音乐学院的头几年间,先后发展了喻宜萱、张洪岛、廖辅叔等一批老专家,以及张悦、张洪模、周广仁、欧阳小华等一批中青年党外知识分子入党,大大增强了音乐学院教师队伍中的党的力量,这在中央音乐学院的历史上是空前的。

1957年至1958年的"反右"斗争和所谓"拔白旗",都是主要针对知识分子的性质极其严重的"左倾"政治迫害,其后果也是当时预想不到的。在那期间,据我所知,作为学校党委书记的赵沨,处境也十分为难。他曾多次私下跟我袒露,他受到党内上下的压力很大,特别对有些党外有"真才实学"的专家和年轻业务干部,他总是尽量想保护他们"过关"。所以,当时在音乐学院真正被错划为"右派"的教授只有一位(即江文也),而且其主动权并不在学校,情况也比较复杂。对另一位教授(即张洪岛)的划"右派"的事,也是在实在抗不住压力时,才上报市委。对此赵沨曾私下流露非常惋惜之情。后来天津市常委在讨论此事时,有人以过去亲历的事实给说了话,最终没有予以批准。赵沨告诉我时,流露出了真诚的庆幸表情。另外,对学校

的所谓“拔白旗”,原来对马思聪是采取保护的。可是,当时院内部分党政干部仍擅自决定召开会议对马思聪进行面对面的批判,但只开了半天会就被止住了,下午马思聪自动离会去了北京。当时,马思聪本人是不敢这样做的,唯一能给他做后盾的,我认为除赵沨外没有第二个人了。类似的情况不再一一列举。到20世纪80年代回顾当时这些事情,尽管赵沨没有推托他对音乐学院领导“反右”的主要责任,也没有公开自己当时的这种为难心情来为自己开脱。我认为这些事实今天应该让大家了解,以此证明赵沨为了珍惜人才曾对党当时一系列“左”的政策,至少思想上有过一定的抵制。

为了培养人才,对待招生工作他也敢于大胆从实际出发对上级领导所确定的计划进行修改。最突出的例子是,在1977、1978、1979年连续三届的招生工作。当时国家所下达的招生数字只有一百多名,但报名的人数达到了一二万名,其中蓄积了“文革”十年的大量人才。经过认真的考查觉得原定的招生数无法适应,如果机械地执行必然会流失不少可以造就的优秀苗子,其中还包括一些年龄很小的儿童,从年龄上讲根本就不符合招生简章的规定。为此,赵沨一再向领导部门要求扩大将近一倍招生数,而且允许对少数天才苗子给予破格接收。这个问题最后发展到直接向当时党的最高领导请示才得到了特别的批准。事实证明,当时赵沨这一努力是正确的。因为,现在许多在国内外享有盛誉的年青作曲家(如赵季平、谭盾、瞿小松、郭文景、叶小纲、陈怡、陈其钢等)、音乐表演家(如吕思清、叶英、黄越峰、彭康亮、章亚伦、陈允、梁宁、迪里拜尔、傅海静、刘跃等)、指挥家(如陈佐煌、邵恩、水兰、胡咏言等)、以及一批后来在音乐学方面的业务骨干(如王次炤、戴嘉枋、杨沐、余志刚、周青青、郑苏等),都是出自当时的“大招生”中才得以进入音乐学院大门严格培养成材的。

三

中央音乐学院是由新中国成立前几所音乐学校合并建起来的，学院暂设在天津，其院址是原来日本占领时的一所日本小学的旧址。初期学校的设备非常简陋，资料更是残缺不全。但学校拥有一批国内知名的老专家，一些新中国成立后回国热情投入祖国社会主义建设的学者，再加上后来在国家支持下聘请了不少苏联和东欧的专家，因此，音乐学院在师资力量上，确实是名副其实的最高音乐学府。为了尽快充分发挥这些专家的作用、培养出新的人才，如何尽快改善教学的设备，特别是图书资料的收藏，就成了赵沨上任后的另一件大事。经过努力，仅用了两年多时间，不仅使原来的校舍修缮一新，还重点为“附属中学”的校舍做了较好的改建，并新盖了一所教师宿舍楼和一批琴房。特别值得一提的是，学院还申请到了国家特批的、当时非常难得的“年度外汇额”，专门用于购买进口的图书和唱片，从而使得中央音乐学院在图书资料的收藏上，也一下位居全国音乐院校之首。当然，1958 年为了争取国家同意尽快让中央音乐学院搬迁至北京，一切无法搬走的楼舍设备等都只能无代价地移交给新建的天津音乐学院。但在有关图书资料的积累上，仍然为中央音乐学院在北京的办学奠定了宝贵的基础。为了在北京搞好中央音乐学院的建设，赵沨又费了多年的心血，一点一滴从头搞起。赵沨那种非常可贵的实干精神，以及他为学校建设所注入的爱，使他得到了大家心底里的拥护和尊敬。

四

作为一个高等院校的领导，认真抓好学校教学的总体发展和提高是极其重要的。在赵沨就任之前，中央音乐学院的总体发展已经有了一个方案。其中除了充分调动院内教师的积极性、认真配合苏联专家搞好原有四个系的教学外，带有战略意义的是努力实现从1956年基本确定的建设三个新的系（民乐、音乐学和指挥）和附属中学。这些可都是我国专业音乐教育发展中空前的新事物，也是以马思聪、吕骥为首的院领导提出的既定方针。可是，将这些既定方针给以具体落实的重任，却正好落到了赵沨的肩上。如何筹建这些新建单位称职的领导班子，如何组织合适的教师队伍以及如何确定切实可行的一整套新的教学方案和课程设置等，当时并没有现成可资利用的经验。最先所调来的多数教学人员都不是专门学这些专业的，大家都只能参考能够找到的国外资料，或者征求有关外国专家的意见，然后结合中国具体的情况来主观地制订和大胆地试行。为了使这些新建系尽快投入教学，赵沨还采取从各有关系科中抽调高班学生改专业、派出年轻教师和学生向请来的外国专家学习，甚至争取公派出国以及深入少数民族地区采风等方式，来加快专业队伍的建设。由于大家都心中无数，许多具体问题都希望从赵沨那里给以拍板支持。赵沨总是鼓动大家从实干中去积累经验，以“从战斗中成长”作为我们开展工作的座右铭。赵沨还经常亲自深入音乐学系的教学，并要求系和教研室的各级领导也要经常深入课堂，从掌握实际情况中随时改进教学。没有现成的教材，就动员我们自己动手来编写。还经常引导音乐学系师生努力联系实际做好科研。有时他给出题目，与有关人员共同讨论。师生写出的论文他总是认真审阅修

改并设法推荐发表。尽管由于当时的大环境影响,加上大家理论水平的局限,这些工作的成果今天看来确实还存在这样那样的缺点和不足，但是大家都从中得到了如何建设这些新学科的宝贵经验,较好地培养出我国自己的音乐学、指挥、民乐的新人才。而且这些人才后来在我国的音乐建设中都较好地发挥了他们的作用,并对我国其他音乐院校发展这些新学科提供了可贵的经验。

另外,还值得一提的是,赵沨在领导教学工作中,针对以往中国音乐教育长期存在的不足,大胆提出对教学改革的设想。他坦诚地指出我国过去的专业音乐教育普遍存在"重技轻艺"和"重西轻中"的偏向,他主张史论课和民族音乐理论课的开设,并强调这些课程在整体课程设置中的比例。同时他还一再呼吁要加强师生对提高文化修养的认识以及要加强课外联系社会实际的锻炼。要将这些改革设想变为现实,必须推动教师从教材编写上下工夫。因为,这些课程过去都是基本空缺的薄弱环节,其中除了外国音乐史多少还可以依靠国外的资料和专家的帮助得到一定的参考（而不是简单的代替）外,其他像中国音乐史、艺术概论以及各种中国传统音乐理论的课程,几乎都必须白手起家去逐个摸索建设。他的这些教学改革思路,后来在20世纪60年代贯彻文化部有关新教学方案的制订和由我国专家自编新教材的建设中,得到了比较鲜明和集中的体现。当时,中央音乐学院被指定作为这些改革的试点,赵沨被指定作为音乐学科方面的主要领导。中央音乐学院广大师生在赵沨的带领下,表现出了空前高涨的积极性,做出了不少有益成果(如各个不同专业学科新的"教学方案"、各门课程新的"教学大纲"以及许多新编的音乐教材等)。我想中央音乐学院所以会在20世纪60年代初成为教育部唯一的重点艺术院校,中央音乐学院所以能被公认为我国当时音乐院校的最高学府，其基础就在中央音乐学院的教学上从1956年

后取得了突飞猛进的发展和提高以及在这些教学工作中体现出来的大胆进行社会主义改革的创新精神，而这一切都是与赵沨的努力和领导分不开的。

五

赵沨非常爱才惜才，但为了服从“全国一盘棋”的发展要求，他也是非常热情支持兄弟单位发展的。首先是1957年，为了支援当时新建“西北音乐专科学校”，赵沨将刚任职不久的民乐系主任、学校党委副书记刘恒之调去西安加强其领导力量；还调出了在钢琴、作曲、声乐、管弦、音乐学各方面优秀的年轻教师（如刘畅标、屠冶九、高士杰、陶莉玲等）以加强西安方面的教师队伍建设。事实证明，这些同志一直是西安音乐学院一批有实力的教学骨干。其次是1958年，文化部正式批准了中央音乐学院迁京的要求，河北省和天津市恳切希望尽快在天津另建一所新的音乐学院，以填补其空缺。为此不仅仅是刚刚修缮一新的校舍和有关设备要留下，中央音乐学院还做了空前的人才支援。为了此事，赵沨曾专门召开了一系列的会议，最后决定从院、系、处的各级领导，一直到一般行政人员和勤杂工人，都留下一部分给了天津。还将各学科的一批教授、讲师、助教，以至一个整班的新入学的本科生，共达一百二十多人也都留给了天津。其中包括著名的音乐理论家、中央音乐学院原副院长缪天瑞和原院长助理孙振，还包括朱世民、许勇三、陈振铎、吕水深等知名教授，以及陈恩光、曾慧灵、夏重恒、郑宝恒、陈齐丽、高杰、章明瞻、郑会勤、严正平等一批中青年教师。在留下的一批新生中，有后来成为著名作曲家的施光南，以及蔡良玉、梁茂春、万昭、高燕生等知名音乐学家。为了不影响对这些学生的培养，对施光南、蔡良玉、梁茂春

等,还同意以委托培养名义,让他们继续在中央音乐学院学习。天津音乐学院之所以能在极短时间迅速走上轨道,在天津乃至全国树立声名,我想与当时以赵沨为首的中央音乐学院的积极支援和所有留下的干部和教师的努力,是分不开的。最后是1964年,为了落实周恩来总理有关“中西分开、殊途同归”的指示精神,文化部决定抽调中央音乐学院所有有关民族专业的师生以及北京其他艺术院校的部分人员,建立“中国音乐学院”。经过讨论,首先从中央音乐学院调出民族专业教师约五十人(其中包括蒋风之、姚锦新、黄国栋、汤雪耕、赵春峰、赵宋光、董维松、施万春、李西安、刘德海、姜家祥等知名专家和教师),学生约一百六十人,以及整个附属的音乐研究所约五十人(其中包括杨荫浏、李元庆、曹安和、李纯一、郭乃安、黄翔鹏、李佺民等著名音乐学家),同时还支援出十多年来认真收集的全部民族音乐的资料、极其珍贵的“名琴”以及有关古代音乐的“善本文献”等。我所以提及上述情况,目的是说明在中央音乐学院的成长过程中不仅仅是壮大了它自身,还在“全国一盘棋”的精神下促进了有关兄弟院校的迅速成长。而上述情况正好发生在赵沨到中央音乐学院担任领导的头十年间,他尽管以爱才惜才闻名于中国音乐界,但是为了中国音乐教育的整体发展,他坚决执行上级有关的决定和指示,表现出了作为一位优秀的党的领导干部的革命集体主义崇高品格。这些情况到今天或许已被人所遗忘,或许有些当事者已不愿再提及,而且似乎已是“不合潮流”了。因为,在今天,有些单位为了维护本单位的利益,公然不顾兄弟单位的合理要求,仿佛是天经地义的了。记得1990年中央音乐学院为了庆祝建院四十周年,想演出自己老院长马思聪的一部作品,其乐谱在当时保留在北京某个艺术团体,他们就将这份乐谱看做是自己的“资产”,说什么都不拿出,就是将其复印也不肯(这个问题到2007年算是较好地解决了)。现在为

了调动干部所表现出的那种自私的本位主义也还是相当严重的。对比上述赵沨所经历和所处理的那些情况,重温一下这段历史,我想还是有其非常深刻的现实意义的。

上述几个方面,都是赵沨到中央音乐学院头十年间我的所见所闻。"文革"后,由于种种情况的变动,我对赵沨的了解和相互之间的联系,也不如那一段时间那么集中、那么亲密。由于篇幅有限,我就不多说了。最后要说明的是,我的回忆难免主观片面,希望得到广大读者和同行的批评指正。

如何正确认识、评价聂耳及其音乐创作
——为2006年玉溪举办"首届聂耳音乐学术研讨会"而写

(发表于《民族音乐》2006年第六期)

在20世纪的30年代,中国音乐界一位最年轻的作曲家聂耳,以短短不到三年的时间内,写出了当时社会影响最大的一批歌曲(如《大路歌》、《开路先锋》、《码头工人》、《毕业歌》、《卖报歌》、《铁蹄下的歌女》等等),其中多数是为当时的左翼电影和戏剧的插曲。这些音乐作品随着其配写的电影、戏剧推向了社会,受到了广大群众的欢迎。到今天,许多与这些音乐有关的电影、戏剧已几乎为人们所淡忘,而与之相联的聂耳的歌曲,仍保持其恒久的艺术生命。特别是他二十四岁,也是他生前最后完成的为电影《风云儿女》所写的主题歌《义勇军进行曲》,在新中国成立前夕召开的"第一届中国人民政治协商会议"上,从六百九十四首应征的"国歌"稿中,经毛泽乐、周恩来、郭沫若、田汉等人的提议,一致选定为"中华人民共和国国歌"。从1949年至今天,历经半个多世纪政治风云的沧桑,这首充满高昂自豪的歌声始终翱翔在全中国的上空和全世界的上空,激励着一切热爱祖国的中国人民,也

激励着一切爱好正义和平的各国友好人士。

二

在中国近现代音乐史上，产生的优秀音乐家何止千千万万，为什么“国歌创作者”的殊荣偏偏会落到这位没有经过正规音乐学院培养的聂耳身上？除了他的罕见的艺术才能外，究竟有什么值得重视的内在历史原因？显然，不只是一个简单的作曲技术水平问题，而是必须联系作者的特殊生活经历、作者所处的时代环境及其影响，以及作者在人生观、世界观、艺术观等各方面的成长和变革等内在的原因进行观察、分析，才能剖析。

1. 清苦勤劳的童年生活，造就了他从小刻苦好学、热爱劳动、热爱生活、热爱祖国和人民，以及珍惜真诚的亲情和友谊的优良秉性。这一优良秉性不仅使他从小就懂得应该自律自强、积极向上，而且较早自觉接受“五四”以来新思想的熏陶，较早关心民间疾苦和社会的不平，以及贯穿他一生的明辨是非、自觉改造的人生目标。

2. 广泛的文化艺术修养造就了他天性爱好文艺、音乐的素质，善于从一切中外优秀文艺遗产中吸取其精华，善于在对艺术审美的提高中培养自己对文艺音乐创作的灵感和敏感，不断从自己的艺术实践中树立新的奋斗目标，不断追求自己的艺术的完善和提高。

任何一个艺术家除了有他“与生就有”的“天才”（如对音乐家来讲，对分辨音响的听力和对接受音响的敏感，特殊的好嗓子或其他适合学习音乐的生理条件，以及对音乐艺术的早熟）外，总必须伴随着从小开始的对艺术技巧的训练。聂耳确有较好的分辨音响的能力（如他到上海后曾印制一张四个“耳”字的名片，以及自己索性改名为“聂耳”），也较早表现出对广泛接受艺术训练的爱好和一定的实

践(如他在小学年代就广泛学习了中国各种民族乐器,就表现出在读书和作文上超常,以及从中学年代就开始对西洋小提琴和钢琴的自学、对戏剧表演和文学写作的过人才能等)。

上述的两点,我认为是影响聂耳一生在艺术上迅速成长和成熟的极其重要的内在因素。因此,从表面看,似乎聂耳的创作生涯(即从他正式发表其电影歌曲《开矿歌》算起)仅仅三年不到,实际上从他中小学年代他就开始了自己的艺术生涯,尤其是从他正式参加黎锦晖的"联华歌舞学校"起,他就进入了作为一个职业艺术工作者的艺术经历。至于能否进入正规的音乐院校学习,对从事音乐创作固然是一种类似"科班出身"的条件。其实,并不是所有优秀的文学艺术家都必须首先具备"科班出身"这样的条件。如鲁迅、郭沫若、茅盾等文学大师,他们均不是学文学出身的;著名的作曲家江文也是学习机械出身的,而赵元任是学数学、物理出身的,音乐创作只是他的业余爱好,正像19世纪著名的俄罗斯的"强力集团"几位,开始都不是专业学习作曲的,类似等等不一一列举了。所以,我们考察聂耳的艺术成长过程,决不能本末倒置地只抓他是否进过正规的音乐学院,而忽略其早年所受到的不下十年的一切文艺实践的历练。

3. 中国社会现实的苦难,和中国革命人民坚忍不拔的斗争精神,抚育了聂耳在政治上的健康成长,促使聂耳不断在人生观、世界观、艺术观的自觉改造。这一点我们可以从聂耳早年的"作文"作业以及他从中学年代开始直到他参加"联华"的许多"日记"等大量可靠的史料中知道。如聂耳早年的"作文"中已先后提出:

……近数年来,资本阶级亦日增,以致有罢工之风潮。吾人欲免除罢工之患,非打破资本阶级不可也。(1925年,十三岁)

夫戏剧者,盖文学美术之结晶体也。戏剧有了新剧旧剧之别,……夫新剧之

有益于社会教育,弗待言也。……夫旧剧之于社会教育者,则较微矣。其中有诲淫诲盗之情,故宜改良始有益焉。……故欲发达吾国文学美术者,岂可不积极提倡戏剧乎。(1926年,十四岁)

……现对科学与国故有三派之主张,即过激派、折中派、陈腐派是也。……但就余之主张,现时之中国不宜主张此派(此处指的是陈腐派),其原因有二……"(1927年,十五岁)

……"因环境的变迁而使人生观改变",这话对的吗?对的,……在中学时候我曾经作过一篇《我的人生观》,那时的人生观可以说是消极的……考入省师后我的人生观又是一种,……恶劣的社会快要和我们有为的青年交战了——每一个人都是处在社会里的。既然人人都是在社会里过生活,当然要获得个人的生活。但是我们可以觉晓我们的自由究竟得着多少,完全是在几个军阀政客包办的政府手里。……还有种种的恶俗和许多不能适应新社会的旧礼教,……这些都是我们应当打倒的。换言之,就是打倒恶社会建设新社会。(1928年,十六岁)

在生产组织上,资本家与劳动者若有区别,则劳动问题是必然发生的。……减少工资,延长工作时间等等的事实就会发生。你想每个劳动者的工资很有限的,还要受资本家这样的剥削,所以他们不得不团结起来,一致反抗。然后才有罢工等等的社会问题发生。(1928年,十六岁)

上述引文仅仅摘自聂耳在中学及师范学习期间的部分"作文",当时聂耳不仅是一个学习努力、积极向上并爱好文艺的热情少年,还可发现在他稚嫩朴素的心灵中逐渐成长着一个关心人民疾苦、关心社会矛盾、思考正确人生和寻找解脱人类苦难命运等严肃的命题。这些发自一个身处旧社会的花季少年纯洁心灵的直白,尽管还有些简朴幼稚,恰是多么的难能可贵啊!说明聂耳后来之所以会一步步地走上党所引导的革命之道路、一步步自觉成为一个开创中国革命音乐的艺术家,绝不是偶然的。革命的种子早在他善良的心田中扎下了根、发出了幼芽!

4.“左翼”文艺不仅在中国近代文艺史上点燃了革命之火，并直接启发了聂耳立志为创立一种能“替大众呐喊”的新兴音乐进行不疲倦的奋斗。1927年“四·一二事变”及其带来的千万革命烈士鲜血和生命的付出，一方面中途葬送了伟大的“北伐”革命征程、挑起了重新压在苦难中国人民身上的“十年内战”，另一方面也促使中国近代文艺从一般“文艺救国”、“音乐救国”到高举“民主”与“科学”大旗的“个性解放”、“美育”，最后又提升到自觉创造为广大劳动群众服务的“革命文艺”的新的觉醒。这是中国近代新文艺随着民主革命的深入和社会历史步伐前进的主要发展轨迹，是不同阶段时代精神向文艺家所提出的严肃命题。这一点从聂耳1931年至1933年正式发表自己第一首电影插曲《开矿歌》之前的《日记》中可以得到证明：第一，在他中学年代，他积极参与当地的革命斗争，并自觉加入了学校的“共青团”组织。第二，在他作为“云丰申庄”的店员时，他经家乡的进步友人介绍加入了共产党所领导的进步群众组织“反帝大同盟”。第三，当他得以机会进入“联华歌舞学校”的乐队工作、初步挤入了当时上海的“艺术界”时，他曾一度满心幻想当一个小提琴家而废寝忘食地努力过程。但在他总结自己到上海一周年时，他沉痛地写下了这样的字句：“我背驰了原定的路线，我放松了某一种中心思想（指‘革命方向’）的发展，这种病态地、畸形地在这样一个社会讨生活，毋宁说是一种盲目的蠢动……”（见1931年7月10日的《日记》）他醒悟到：“新的脑子要随时装与新的养料，才能向着新的轨道发达。换句话说，脑筋若无正确的思想的培养，任它怎样发达，这发达总是畸形的发达。那么一切的行为都没有稳定的正确的立足点。”（见1931年8月16日的《日记》）第四，“九一八事变”、“一·二八事变”进一步使聂耳震惊，并引起了他对自己沉醉于西洋古典音乐、梦想当一个艺术家的“动摇”，他自省：“整个世界已经在开始动摇了！

帝国主义的冲突、第二次世界大战的伊始，到现在已经是无可隐蔽的事实。我的出路问题在这时候也好像随之动摇起来，所谓研究艺术，似乎不给你长远继续的可能……”(1932年2月4日的《日记》)以及新的艺术追求：“‘怎样去做革命音乐？’整天地在想，终没有想到一个具体的计划。”(1932年2月7日的《日记》)

聂耳所寻找的出路，就是明确地靠近了“左翼”文艺运动，首先是左翼电影界，然后是与“左翼剧联”负责人田汉的会面，接着(1932年4月21日)他先后参加了左翼“剧联”及其“影评小组”的各项活动，从而启发了他对黎锦晖歌舞的批评(如《中国歌舞短论》、《黎锦晖的“芭蕉叶上诗”》等)，直至在田汉的推动下与任光、张曙等组织“苏联之友社音乐小组”(1933年初)和发起组织“中国新兴音乐研究会”等左翼的文艺组织。特别对有关发展“中国新兴音乐”问题，是他多年一直思考的“怎样去做革命音乐？”逐步找到了初步的“答复”：“‘什么是中国的新兴音乐？’这是目前从事音乐运动者首先要提出解决的问题。我们知道音乐和其他艺术、诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在呐喊。大众必然会要求音乐的新的内容和演奏，并作曲家的新的态度。……接受革命的作曲家们试图这种要求，但是编出革命的、同时保持高度艺术水准的音乐，不是容易的事情。抛弃经过几个时代发展下来的作曲的习惯，此外，还有配称为大众的音乐，究竟能够有吗？……旧时代的作曲家们，跟从革命前确立的方法继续作曲；他方面，革命产生的新时代音乐家们，根据对于生活和艺术不同的态度，贯注生命。”(1933年6月3日的《日记》)

从上述《日记》的片断摘抄可以知道：聂耳从云南到上海后，随着环境、生活的改变，他在思想上曾出现了危机；正是过去友人的关心帮助及对革命理论书籍的阅读，向他指点了迷津；日本帝国主义的侵略使他惊醒，并引起了对旧的文艺观的自我批判，并开始考虑如何做

革命音乐的问题;正是参加左翼文艺组织的活动,使他在思想上、组织上一步步树立其革命的世界观和人生观;也正是左翼文艺(当时主要是电影和戏剧)工作的推动使聂耳开启了从事革命音乐的灵感和热情,加深了他对创造革命音乐(即他所称的“中国新兴音乐”)理论的思考和艺术要求,并对他的音乐创作做出了及时的客观检验。

因此,不能将聂耳仅仅看成“是中国‘救亡音乐’一面光辉的旗帜”,认为他30年代的音乐创作都只是“体现了围绕着抗日救亡题材而写作的音乐”,而闭口不提聂耳对左翼音乐开拓的主旨是为了创造一种能“替大众呐喊”的“新兴音乐”的重要历史意义。尤其将这些论点极不负责任地写入一本“全国高校音乐教育大系”的“教程”,将给现在不少缺乏近代革命生活体验、缺乏音乐历史知识的青年学生以既不符合当时聂耳的创作真实,也歪曲了当时中国音乐发展的历史真实![①]这使我想起,30年代中国文学界之所以展开了所谓“两个口号”之争,就在于鲁迅反对仅仅提出“国防文学”,而模糊、冲淡了原来“左联”的基本纲领精神。鲁迅坚决主张应提“民族的、革命的、大众文学”这样的口号,才既符合原来“左联”的纲领,又包含了组成“抗日民族统一战线”的新内容。现在我们向青年学生进行音乐历史的教育,包括进行对聂耳的纪念,我认为不能不重温这段历史,不能忘却过去惨痛的历史教训!

5. 聂耳音乐创作思想的核心“替大众呐喊”所体现的“大众”,不是“五四”新文化所说的“民众”,更不是黎锦晖打旗号的“平民”,而是指一切被剥削、被压迫的劳苦人民;聂耳音乐创作中所“呐喊”的不是一般个人忧伤和痛苦,而是身处社会底层的劳苦人民强烈要求摆脱剥削、压迫的“痛诉”,是蕴藏在这些未来新社会主人不断增强的怒火和力量。因此,聂耳不是一般意义的“爱国者”,聂耳的音乐不是一般意义的“救亡歌曲”。这是能否正确认识、理解和评价聂耳及

其音乐创作的一个关键。记得在聂耳逝世的1935年年底，日本友人秋田雨雀正式向日本社会郑重介绍了聂耳[2]，他说：

他（指聂耳）的死，不仅在日本的一般社会、就是在话剧艺术家和音乐家中间也几乎无人知晓，而聂耳在日本的死却在中国的艺术界和民众当中引起了极大的震动。最近，我两次听了他的唱片，虽然听不懂歌词，但是那旋律的力度却使我感受到了歌曲极为强烈的震撼力。……聂耳作品在中国的大众性与日本通俗作曲家所具有的大众性，在本质上完全不同。其不同的地方就在于他的作曲风格，那是一种健康的风格。……《大路歌》和《开路先锋》都是进行曲，《大路歌》歌颂了民众健全的奋勇向前的运动，《开路先锋》则表现了工人们在开拓新路时的欢喜和力量。他的作曲具有那样强烈的力度，他的作品并不是政治上的机械的反映，而是能够鼓舞所有民众在他们各自的工作岗位上积极地去生活。中国各阶层的民众之所以悼念他的死，我想其原因就在这里。

今天重温秋田的这篇文章，不禁使我十分感慨。秋田作为距今已七十多年前的日本进步文人，他还能在初步接触了聂耳的音乐就敏感地指出了聂耳之死的价值，一针见血地指出聂耳创作中的“大众性”与日本通俗作曲家中的“大众性”的本质区别。指出这一点非常重要。因为，表面看聂耳和黎锦晖似乎都致力于音乐“大众性”和“通俗性”，但他们两个人的音乐，其内涵、其神韵，是决然不同的。前者起着引导人们积极向上、奋勇向前，而后者却引导人们沉醉于以上海“百乐门舞厅”及“四马路”和“大世界”，由一小撮老爷、太太、少爷、小姐组成的花花世界，是迎合着“十年内战”时期不断上升的革命低潮的需要。今天，在我国音乐界里，反而出现了有意无意地利用“大众”、“通俗”的提法将聂耳的音乐与黎锦晖的音乐画等号，从而模糊了对聂耳音乐所包含的积极宝贵的“革命”价值，拔高、歪曲了黎锦晖应有的历史地位，而且还带上了一副敢于“反左”的面孔来吓

唬青年。他们千方百计地对黎锦晖当时粗制滥造的“家庭爱情歌曲”进行吹嘘，拼命美化黎锦晖的《毛毛雨》、《桃花江》之类的东西，以此称黎锦晖是中国早期“高举”平民音乐“旗帜”的代表，是中国“流行音乐”、“时代曲”的“开拓者”[3]。他们还以黎锦晖也写过一首《义勇军进行曲》为例，有意无意地把黎锦晖说成是比聂耳更早高举了“大众”、“时代”的旗帜，仿佛他们两位都是30年代高举“爱国救亡”的“大众音乐家”，是同据同等地位的、值得后人永志不忘的“先行者”。这些奇谈怪论居然出自我们的“史学家”、“理论工作者”之手，堂皇地写入了“高等院校”的教材，并纳入了2006年某个名校出版社所出版的“全国高校音乐教育大系”。真是值得人们深思的“咄咄怪事”！

二

综合上述五个方面的论述，联系聂耳一生所留下的各种音乐作品，我认为聂耳为开创“中国新兴音乐”的创作，体现了以下一些值得注意的特色，即：

1. 对各类中国被压迫阶层丰富生动音乐形象的塑造。不能否认，中国的新音乐发轫于中国的普通学校教育，中国新音乐文化的建设是在“五四新文化运动”的推动下开始的。客观的历史决定了中国新音乐发展的早年，始终没有脱离中国知识分子这个圈子。甚至20世纪20年代蓬勃发展的“工农歌咏活动”，也是由少数革命知识分子的带领下才得以开展的。因而，在聂耳以前的中国新音乐创作中，所着意表达的主要是中国知识分子的心灵感受和生活追求，而在那时的中国新音乐创作中劳动人民的形象和他们的思想感情，没有得到应有的反映。正是在30年代“左翼”文艺的推动下，劳动人民的生活、他们的命运和追求，才得以在中国的文学艺术中占有一定

的地位。是聂耳首次在自己的音乐创作中，成功地以音乐塑造了码头工人、筑路工人、纺织工人、农民、农村姑娘、革命青年、歌女与舞女、报童等等被压迫阶层的形象，既抒发了他们所承受的沉重压迫的痛苦，也发出了他们对痛苦生活现实和对压迫者的反抗，以及蕴藏在他们内心的对胜利前途的希望。聂耳音乐作品中的这些形象塑造，绝不仅仅是对歌词内容做表面的外貌描述，也不是对作品题材内容做简单的政治概念的诠释，而是密切联系当时时代和生活现实的典型性概括。显然，没有对中国历史、对中国社会和广大劳动群众的深刻理解，没有善于从实际生活的观察和体验，并掌握提炼、转化为确切的形象性音乐语言（主题音调及其按特定构思的展开）的能力，是写不出如此丰富生动的音乐的。

2. 作品艺术个性的刚健开朗。关心他人超过于关心自己，热爱集体、热爱生活、热爱工作、忠诚于革命、执著于事业，是聂耳始终如一的生活准则。在任何困难面前，他从不放松自己的奋斗目标。他一贯心胸坦荡、乐于助人、严于律己。无论在早年求学期间，还是在后来的"明月歌舞剧社"和"联华"影业公司、"百代"唱片公司，他始终是那些集体中最活跃、最受欢迎的成员。生活中聂耳的这种个性，非常自然地在他的音乐创作中留下了深深的烙印。在旧社会，阶级的压迫、社会的不平的现象，触目可见。但同样的现象在不同立场的人眼里所获得的感触并不相同。只有真心站在被压迫者的立场上才能真正感知他们的内心，才能从中看到社会发展的必然前途和被压迫者的光明的未来，才能在自己的艺术创造中以"新的态度"体现出这种特殊的刚健开朗的艺术性格（即聂耳所说的"贯注生命"）。如果说在赵元任的音乐作品中成功地体现的是中国"五四"知识青年的强烈追求"个性解放"的激情的话，那么，在聂耳的音乐作品中所体现的是中国 30 年代劳动群众、革命青年，以及其他被压迫者内心所蕴藏的

斗争精神、刚强毅力和潜在的乐观信心。黎锦晖确实是一个力图将中国音乐脱开知识分子影响的代表人物，但他没有因此向时代、向着创造社会财富的主人——工农大众和一切被压迫的阶层靠近，他是向“非知识阶层”的小市民靠近。在黎锦晖的这些“非知识分子”的音乐中，充满的是无病呻吟的忧伤、又甜又酸的缠绵、嗲声嗲气的轻佻和猫叫式的诱惑。正如秋田先生所指出的：“聂耳的音乐使人积极向上、勇于前进；而那些通俗作曲家的音乐使人堕落、忧于后退。”

3. 情真意切的抒怀。文学艺术的真谛在于抒发人的感情和培育崇高的情操，而音乐是各类艺术中最善于抒发情感的一种艺术品种，这一点连当时主张“音乐是上界的语言”的青主先生也不否认音乐所具有的对人的感化的功能。任何优秀的艺术作品（包括对作品的表演）都应是艺术家充满真情实意的表达。假情假意、虚情薄意是人品（也包括艺术）低俗的共同特征。要做到“情真”就必须对人有爱。这种“爱”不是为了取悦、不是为了卖弄、更不是自我的尽情发泄，而是真心实意地关心人的命运、关心人的未来。即古人所崇尚的“老吾老以及人之老、幼吾幼以及人之幼”，“己所不欲勿施于人”的“仁”。从聂耳的音乐作品中给人印象最深的是充满动人的旋律，这里所说的“动人”就是符合题材内容要求的真情流露，结合了符合人的心理要求的美的音调的展开。前者要求艺术家善于从题材的启发中引出对被写对象的生活和内心的深刻的理解和关爱，后者要求艺术家善于大胆创新地从一般的作曲规程中“找到”（实际也就是“创造”）符合被写对象内心所饱含的生活内涵和时代精神的音乐语言和艺术形式。例如，在聂耳的《码头工人》、《大路歌》、《开路先锋》、《打长江》、《新的女性》等作品中，他就是直接从这些劳动者的劳动呼号中攫取那些来自生活的节奏和音调，更重要的是聂耳善于以这些节奏和音调素材的展开中生动表现了他对这些劳动者勤劳勇敢

的本质的概括和对他们内心向往的伸张，他不仅同情他们的生活的痛苦，他更着意于表现他们在斗争中所积累的不可战胜的自豪。同样，在他的《毕业歌》、《告别南洋》、《慰劳歌》、《前进歌》等作品中，他巧妙地运用人们已经熟悉的、符合作曲规范要求的进行曲节奏和号角式音调进行，表现激荡在这些青年内心的宽阔的胸怀和高昂的气质，以恰当的手法表现他们那种参与实际斗争的欢快和傲视一切困难的坚定信念。聂耳歌曲音乐的既率直、爽朗，又质朴、深厚，正是他这种“情真意切”的艺术个性的具体体现。

4. 创作构思的大胆创新。一般说，创作一首歌曲，常常是作曲家受了歌词的触发，引起了自己创作的灵感，转化为与歌词分不开的特定音响运动。音乐灵感的产生，往往表现为作曲家的一种临时性的冲动，仿佛音乐家随便一想头脑中便自然生成了按捺不住的串串音响流淌。这一点现在常常为一些戏剧和电影又进行了渲染而使人啼笑皆非。其实歌词对作曲家的触动只是创作劳动的启示，是作曲家艺术构思的非常重要的开始。但一首成功的作品的生成实际上还要经过作曲家在这些冲动中所形成完整的“创作构思”(对主题音调的寻找和对这些音调素材的构思布局等，仿佛是建筑上的总设计图)，并根据这一创作构思的、用大量不同音符的全面“施工”。这种“创作构思”一方面往往需要借鉴于前人的经验(其中有些逐渐被人总结为“作曲规范”)，另一方面要依靠作曲家依据对时代精神的理解和对歌词的深入领会所取得的创意性思考。我认为后者的意义要比前者更重要，没有这种创意性的思考是写不出成功的作品的。在聂耳的音乐创作中，并不缺乏对前人经验的借鉴，但更值得重视的是，他敢于、善于突破前人的经验，根据自己对生活和时代的感受所做的对艺术构思的大胆创新。例如一般说大调性的音调进行，比较适合表达明朗乐观、积极向上的情感，小调性的音调进行，比较适合

表达忧伤痛苦、沉重压抑的情感。因此,在聂耳多数音乐作品中确实运用大调性的音调进行较多(如《毕业歌》、《义勇军进行曲》、《开路先锋》、《告别南洋》、《卖报歌》等),运用小调性音调进行的作品较少(如《大路歌》、《铁蹄下的歌女》等)。但是,聂耳为了不想将作品的感情过于沉重,他创造性地在大调性的音调进行中适当揉进了一定的小调性的音调进行或非正规的大调性进行,如他的《梅娘曲》的三个结尾、《码头工人》、《雪花飞》等。这些看来都是属于大调性的音调进行的作品,但它的音乐并不缺乏对作品主人公内心痛苦的细致表达,甚至反而产生了新颖动人的效果。

5. 创作技法的勇敢探索。过去一般歌曲作品的结构大多采用以上下句对称的两句或四句的方正性结构,从而造成了歌曲的平稳、舒畅和比较悠长的抒情性。歌曲结构的这种模式可能与多数民歌中的"山歌"或"小调"是以"多段词配一曲调"的"分节歌"形式有关,也与中外古代诗歌多用比较整齐的"格律体"有关。但是,在中国,从"五四"以来,"军阀混战"、社会动荡的客观环境,促使在部分新生的"新诗"中生发出一种长短句不等、格律不太严正的所谓"自由体"新诗,例如郭沫若的新诗作品,在这方面就比较典型。到30年代,中国的政治斗争更为复杂、社会动荡更为严重、压抑在群众心底的矛盾也更沉重,因而这种"自由体"的新诗似乎更适合当时时代的需要。如田汉、任均、许幸之、艾青等人的诗作就受到广泛读者的欢迎。聂耳许多歌曲,就是采用田汉等人的"自由体"新诗创作的,如《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《新女性》、《铁蹄下的歌女》、《码头工人》、《前进歌》、《开路先锋》等等都是。显然,与这些诗作所配合的音乐是不适合使用一般的"方正性"结构的。诗作所饱含的强烈的激情,要求作者对歌曲的结构做必要的突破,以寻找(或说"创造")一种新的、更富于动力性的结构原则。我们可以发现,聂耳就巧妙地借鉴了西方

大型器乐奏鸣套曲结构中的“以短小动机作为核心做一贯发展的动力性展开”原则，和主题的呈示、对比或展开、再现的结构原则，来对这些富于强烈激情的作品做大胆的新的构思。如《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《开路先锋》等就是。他还创造性地吸收了“回旋性”的原则创作了《码头工人》，吸收“变奏性”的原则创作了《大路歌》，甚至还运用了加朗诵的方式创作了《慰劳歌》、《码头工人》等作品。因此，我认为聂耳对每一首歌曲的创造性创作构思，是他忠于时代、忠于生活、忠于对大众的深刻理解和忠于词作者的天才的体现。聂耳成功地解决了时代、革命对30年代歌曲创作的新的要求，他成功地实现了他自己提出的：“大众必然会要求音乐的新的内容和演奏，并作曲家的新的态度”，“抛弃经过几个时代发展下来的作曲的习惯，……根据对于生活和艺术不同的态度，贯注生命”，“编出革命的、同时保持高度艺术水准的音乐。”这些探索基本达到了对创造“替大众呐喊”的新兴音乐的目标。我们今天会聚一堂纪念聂耳，就是要珍惜聂耳在艺术创造上所留下的宝贵经验。这是聂耳以自己一生辛勤的劳动的最重要贡献！

附注：

① 参见刘再生著《中国音乐史简明教程》第185至187页，上海音乐学院出版社，2006年。

② 该文题为《在日本的支那现代剧》，发表在1935年12月21日的日本《朝日新闻》上。

③ 参见①的第143页及200—201页。

身在香港，心系祖国

——为屈文中逝世五周年而作

（发表于《人民音乐》1997年第二期）

我坚信，五十年、一百年后，中国音乐一定会以她耀眼的光芒展现在世人的面前。因此，我觉得每一个中国的音乐家，都应该担起发扬自己民族音乐的任务。

——屈文中

今年7月1日，香港就要回归祖国的怀抱了，凡我炎黄子孙都感到无比的欣喜自豪。在这光明时刻到来之前，我总是想到屈文中，他已经离开我们整整五年了。要是他还健在，能亲身经历这伟大的回归，将会多么的高兴啊！过去我与他尽管是师生关系，但在他离京赴港之前接触并不多。倒是在他到了香港以后，我们之间经常通信，互相交流。他几乎每隔一段时间便将自己的创作寄给我，并毫无保留地将他对音乐艺术的看法，对所面临的种种遭遇向我倾诉。在我与他的多次接触中，不仅使我对他的创作增加了理解，更使我难忘的是他有着一颗对祖国、对家乡、对祖国两岸的统一，以及对发展我国民族音乐艺术的赤诚

之心。从他70年代中到香港后在音乐创作上所做出的种种成就，从他在那样的环境中所得的种种亲身感受，以及从他的作品、书信和言语中所跳跃着的对祖国的赤诚之心，使我得到了不少教益。他虽然离我们走了，但他的音乐和他的信念，永远留存在人们的心间。

一

屈文中，原籍四川荣昌县，1942年农历8月15日出生于广西桂林的一个知识分子家庭，他的父亲屈宏智是国家测绘局的高级工程师，他的母亲黄茂薇是会计师，他的叔父屈楚、姑父刘川都是著名的剧作家，他的婶婶王品素、姑母屈曼玲，分别为上海音乐学院和南京艺术学院声乐教授。

屈文中生长在这样一个典型知识分子的家庭，从小就受到音乐、文艺的熏陶，并显示其出众的才华。1947年他随其家庭迁居北京。在小学期间，他就曾写作过几首儿童歌曲，其中一首《早早起》，曾在当时的小学中广泛流传，并得到了著名作曲家郑律成的赞赏。1952年(十岁)，他开始跟随儿童作曲家谢白倩学习作曲。1953年入北京第五中学读书，开始认真自学钢琴和音乐理论。1960年他考入中央音乐学院作曲系。在中央音乐学院学习期间，他曾先后师从江定仙、萧淑娴、陈培勋、杜鸣心等著名作曲家，受到了系统坚实的专业音乐教育和音乐技术的训练。在学习期间，他曾写过艺术歌曲、钢琴曲、小提琴曲、管弦乐曲等习作，其中以其钢琴曲《湖南民歌赋格曲》引人注目。在音乐学院学习期间，他又在院、系的统一领导下远赴祖国边陲山村，去进行实地采风，领略祖国大好河山，及深藏在民间和人民生活中的民族音乐宝库。这一切渐渐在他

的心灵深处滋长起一个要为现代中国民族音乐的发展奉献终生的宏愿。

但是,在屈文中毕业前夕,爆发了“文化大革命”,迫使他卷入了这个浪潮的旋涡。1968年,他与许多同届毕业生都被下放到部队进行了长达五年的劳动锻炼。1972年,他被分配在中国铁路文艺工作团创作组从事音乐创作工作。同年,他与同届毕业的钢琴系同学王守洁结婚。可是,当时仍处于“四人帮”横行的阴暗年代,客观环境使得他无法在创作上真正发挥自己的才智。在这种情况下,他还是利用一切机会,去深入民间采集民间音乐、了解人民的生活,为自己日后的创作发展积累素材。

“文革”这场浩劫在他的思想上留下了很深的阴影,后来在“四人帮”又挑起所谓“批林批孔”的猖狂进攻后,迫使他决心于1975年携妻带女离开了“曾经养育自己的祖国,去奔向南海一隅的另一个不是由中国人统治的中国地方”。当时他的内心真是矛盾重重,“此去是天堂?是地狱?此路是独木桥?阳关道?不知道,我不知道。……热爱祖国,却要离开祖国;服务人民,偏要远别人民——这个历史的大笑话!……身在抖,心在绞,五星红旗在后,从今染上怀乡病了!……”(摘自“寄客”,即屈文中的诗《男儿不轻弹的泪》)

在香港这个典型的殖民地商业社会里,作为一个从大陆去的中国音乐家,要为发展中国现代的民族音乐、坚持从事作曲的活动而生存下去,当然是决非轻而易举所能办到的。初到香港的屈文中,可说是举目无亲、身无分文。他只能靠打工、卖苦力来维持生活,只能在工厂打工的间隙蹲在车间角落,去构思自己的创作。逐渐地,在许多老同学的帮助下,他与王守洁才转为以“私人教学”的方式求生存,从而也多少为他从事音乐创作创造了一些条件。当时在香港,作为一种文化事业,特别作为中国音乐的发展,并不为人们所重视。中

国的音乐作品，甚至中国的音乐家，在那里被人瞧不起似乎是司空见惯的。新去的屈文中夫妇，对这一切非常难过、非常敏感。他们觉得作为一个中国的音乐工作者，有责任以自己的力量去推动香港的中国音乐事业。其中的一个关键，就是要努力写出真正能为社会所承认、为广大听众所欢迎的新作品。屈文中决心以“不抱怨过去，也不坐待将来”的精神，脚踏实地、一点一滴地开始在香港新的创作生涯。

在1976年，他先后完成了管弦乐组曲《广东民谣三首》（一、卖杂货，二、思春，三、双飞蝴蝶）、声乐套曲《李白诗组歌四曲》和琵琶与管弦乐交响诗《十面埋伏》。后者经过试奏，取得香港有关方面的好评。1977年，屈文中又先后完成了合唱组歌《春天的歌》和《家乡的歌》，以及口琴与乐队《帕米尔绮想曲》（又名《啊！塔吉克》）。特别是后者，于同年8月由香港管弦乐团首演后，曾引起了广泛的社会反响。经过这两年的辛勤写作，屈文中为自己立足于香港乐坛奠定了基础，并对今后坚持从事严肃音乐的创作增强了信心。

1978年后，屈文中又完成了管弦乐《帝女花幻想序曲》、大合唱诗篇《黄山，奇美的山》、钢琴组曲《现代》和钢琴曲集《中国民谣钢琴小品四十首》，以及艺术歌曲《西江月》、《春神》、《故乡有条清水河》等。从此以后，他的许多作品不仅为香港、台湾的音乐家采用为音乐会的保留曲目，并在东南亚各国和日本、英国、法国等地都得到演出的机会，引起颇好的社会反响。他的一些作品，开始陆续为一些唱片公司录制成唱片和盒式录音带公开出版。其中交响诗《十面埋伏》和管弦乐《帝女花幻想序曲》还分别获得了“金唱片奖”，大合唱诗篇《黄山，奇美的山》则获得了台湾的“金鼎奖”。同时，台湾的乐韵出版社出版了《屈文中艺术歌曲选》。这些在事业上的成功，大大增强了屈文中进一步投入严肃音乐创作的信心和决心。他以自己的劳动成

果取得了应有的社会名声,不久被“亚洲作曲家同盟”正式吸收为该组织的会员。

1984年,台北市立交响乐团约请屈文中为他们计划在1985年在台湾“艺术季”中上演的大型现代中国歌剧《西厢记》进行作曲。尽管这件事曾引起了一场不小的风波,屈文中始终不动摇地坚持自己的信念,认真完成了对他来讲也是首次考验的创作重担。他以艰苦的努力出色地经受了这场考验。作品于1985年台北隆重首演后,得到了空前的成功和强烈的社会反响。同年,他还完成了管弦乐《兰花吟》和《节庆交响素描》等作品。1988年,在上海、香港和台湾三方面艺术家的通力合作下,歌剧《西厢记》又分别在上海和香港隆重演出,为海峡两岸的文化交流做出了新的贡献。

如何在已有的成绩基础上取得新的突破?如何更鲜明地显示出自己的艺术特色和创作个性?这是当时摆在屈文中面前的主要课题。多年来的亲身经验使他深切体会到,要使自己的作品具有经久不衰的艺术生命,必须进一步扎根于祖国民族音乐的土壤,必须进一步大胆运用现代音乐创作的技巧,创造出真正为广大听众所“喜闻乐见”的现代音乐作品;必须坚定不移地走“曲高和众”的道路,走与人民大众相结合的道路。自此以后,屈文中除了应约为“纪念抗日战争五十周年”创作了一部钢琴与管弦乐《战争灵魂曲》(1987年)及应约又写了一部歌剧《天山云雀》(1990年)外,似乎他把自己的创作注意力转入一个新的领域——室内乐。他先后创作了筝与钢琴《月儿高》(1986年)、钢琴三重奏《乡吟》(1987年)、《钢琴即兴曲五首》(1989年)、《钢琴前奏曲八首》(1991年)以及相当数量的艺术歌曲等。这说明屈文中又在朝着一个新的高峰攀登。可是,当1992年他正处于一部新作《大提琴与管弦乐协奏曲》的写作过程中,突然因先天性脑部病变的恶化而逝世,享年才四十九岁!

二

作为一位专业的作曲家，理应在创作上做到“博与精”的结合，即他既要有涉猎各种不同音乐体裁的全面的创作能力，又必须、也必然只在某几个创作领域突出地体现自己的独特艺术气质与成就。屈文中从1976年正式进入他的创作生涯以来，在短短十五年间，他已在声乐、器乐、歌剧等音乐创作的各个主要领域，都写出了受到广大听众和音乐界同行一致肯定的代表作，并在海内外乐坛取得了一定的声誉。但是，在这些不同体裁的音乐作品中，声乐创作，特别是艺术歌曲的创作，是他创作思想、艺术风格和成就的最集中的体现。首先，屈文中是一位很注重选择歌词的作曲家。他的艺术歌曲的歌词，无论是古代、近代诗人的诗词，或是当代诗人的诗词，都是既充满诚挚深情又富于生活联想的佳作。可以说，这些歌词没有一首诗词是那些无病呻吟的浅薄之作，或是那些朦胧艰涩、故弄玄虚的时髦玩意儿。这有助于使屈文中的歌曲作品，大多是饱含充实的内容和真情实感的艺术品。例如《送友人》和《行路难》（组歌《李白诗四首》之三、之四）、《西江月》（苏轼词）、《故乡有条清水河》等歌曲，都在不同的程度上反映了他自己客居异乡后思念祖国、亲人、故友的无限深情。但是，从这些作品中还可以感受到作曲家内心的另一面，即别离思念并没有使他消沉颓丧，他对未来仍寄予强烈的信念和无限的希望。

著名歌唱家成明先生曾说：“屈文中的歌曲具有很强的可唱性，许多歌唱家都愿意选他的歌曲作为自己的演唱曲目。”一首歌曲要具备较好的可唱性，就要做到旋律流畅、优美动听，能发挥不同声区的歌唱家的表现特点，善于将歌词与旋律进行处理得贴切自然、丝

丝入扣。而更重要的还要善于创造富于感情的音乐，将歌词所蕴涵的情景、意念做出完整深刻的表达。关于这一点，从20年代以来，经过赵元任、黄自、聂耳、冼星海、贺绿汀等许多作曲家的努力，已取得丰富的成绩和经验，并形成了我国艺术歌曲创作的优秀传统。屈文中在自己这些歌曲的创作中，正是沿着这一条道路，为发展这一优秀传统做出了自己的新贡献。如他的《春神》、《哀思》（原名《天堂路远，愿您归途珍重》）、《雪花的快乐》等作品，真可说是每一个音符都发自他内心的自然流露，句句都浸透了他真挚的深情！

同时，屈文中的艺术歌曲一般篇幅都比较大，歌唱的音域也比较宽，都能给歌唱家提供发挥技艺的可能。有些作品，如《春神》、《雪花的快乐》等还带有“花腔式”的旋律进行，具有相当好的舞台效果。

屈文中歌曲中的“可唱性”，并非是一般所理解的曲调甜美、色调华丽等外在的追求，而是努力追求与诗人心灵脉脉相通，与诗词形象紧密统一的、与“耐唱性”相结合的更强的抒情性和艺术性。屈文中曾有这样的认识：“音乐必需神似于诗词的情愫、气质、文采和趣味等方面所要表达的。”屈文中没有满足于把歌词所要求的情与景简单的音乐描绘，而是更深地挖掘通贯歌词全局内含的、更具概括性的“意”。这个“意”常常不是歌词表面的字意，而是蕴藏在这些字意后面的词作者的个性、词作所表达的中心思想和作曲家对词作的感受和理解。正是这个“意”加上适当的作曲技巧，决定了一首歌曲艺术性的高度和深度。

例如在《行路难》中，屈文中没有着意去描绘诗中所提的“金樽美酒”那种豪华生活，也没有着意去写“冰塞川”、“雪暗天”那样的自然景色，他所着重刻画的是李白那种不愿苟安于浮华生活的深沉的痛苦，以及在生活道路上历尽坎坷仍百折不挠的豪然之气。因而作品的音乐风格自始至终贯穿着一种气息宽广、心潮澎湃的强烈激

情。同样，在《怅惘》（朱自清词）的音乐中，屈文中所强调的也不在于歌词所写明的失去了“她”后所产生的茫然若失的痛苦，而是一种不甘心就此沉默的倔强。

屈文中这些艺术歌曲的音乐风格，不同程度地体现了植根于我国民族音乐传统，又力求表现现代的时代精神。这些作品的旋律，基本上建立在五声性的七声音阶基础上，并融会了我国传统民间音乐和“五四”以来优秀“新音乐”作品的音调特点。其中有的歌曲曲调具有中国京剧音调的因素（如《白云歌送刘十六归山》），有的歌曲曲调则接近于四川民谣（如《故乡有条清水河》），有的歌曲曲调与内蒙民间音乐比较接近（如《花是落了》），而有些歌曲的曲调则与“五四”以来的艺术歌曲传统有密切的联系（如《雪花的快乐》、《春神》、《我爱这土地》等）。在这些艺术歌曲中，屈文中将从这些传统音乐中所吸收的音调，经过大胆的艺术处理，成为具有更开放性的新型的旋律。

屈文中声乐创作方面的另一个重要领域是合唱音乐。其中以其大合唱诗篇《黄山，奇美的山》（黄莹词）影响最突出。这是一部拥有七个乐章连续不断演唱的大型声乐套曲。整个作品的音乐，曲调清新淳朴、形象丰富生动、结构严谨完整，同时对其中的独唱、合唱、伴唱、钢琴伴奏的结合都处理得非常自然。尤其是其曲式结构，屈文中将第一乐章“天都峰，我多想，伴着你”与第七乐章“雨后黄山”的音乐建立在同一个主题的基础上，形成全曲首尾遥相呼应；他又将第三乐章“走……寻……”和第六乐章“雨”的音乐，建立在另一个主题的基础之上，进一步加强了各乐章之间的内在联系；将第二乐章“寻觅”、第四乐章“云海”、第五乐章“散花精舍远眺”的音乐（均各有其不同的主题）插入其间，整个形成A、B、C、D、E、C、A、的曲式结构，既有统一，又有对比。总的讲，这是一部接近于艺术歌曲性质的大型声乐套曲，其音乐的气质充满诗意的美。

在屈文中的器乐创作方面，显然以他的交响音乐创作具有较大的影响。其重要的代表作是管弦乐《帝女花幻想序曲》。这是一部以我国南方家喻户晓的有关唐代长平公主的爱情故事的民间传说作为题材、以粤曲《帝女花》的音乐为基础的大型器乐合奏。全曲共分五段，连续不断演奏。从艺术形式上讲，作曲家赋予小提琴独奏与管弦乐几乎相等的地位，但它的性质不属于协奏曲，更不是以管弦乐做伴奏的小提琴曲，因为，作曲家并没有在小提琴的演奏技艺上给予过多的着墨。整部作品的音乐风格富于强烈的抒情性和戏剧性，同时又具有鲜明的民族特色。人们把它看做是在小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》之后的一部富于民族风格的小提琴与管弦乐的力作。

钢琴创作是屈文中器乐创作的另一个重要领域，并占有一定的数量。屈文中的钢琴作品基本上为两种类型。第一种类型都是根据中国民歌音调为素材的标题性的组曲或小品集。在这些钢琴小品中，作曲家没有着重去考虑发挥钢琴技巧的问题，而更多注重的是考虑如何运用现代多声创作技巧与中国的民间音调相结合的问题，也可以说是他对探索音乐创作民族风格的一种实验。另一种类型是无标题的室内性钢琴音乐，如他的《即兴曲五首》、《前奏曲》等。这些钢琴曲具有典型的钢琴化的织体，以动机性的音型作为乐曲展开的基础，作品结构富于内在逻辑的统一性和多层次性，音乐语言及和声色彩新颖大胆。

歌剧《西厢记》（侯后平编剧，黄莹作词），是一部取材于王实甫同名戏剧的现代大型民族歌剧，全剧分为四幕五场，即第一幕“惊艳、寺惊”，第二幕“赖婚、相思”，第三幕“幽会、拷红”，第四幕“赴考，送别”。将这样一个典型的中国古代题材搬上舞台，运用现代西方音乐创作技艺和作曲模式给予重新创造，这是屈文中对中国传统文化

的一次新的发展。他在创作中充分考虑了中国语言在声调和语调上的特点，五声音阶的音调与具体戏剧情节、人物角色形象相结合，使作品的音乐具有明显的中国民族风格的韵味；他又大胆采用西方歌剧的模式和传统经验（特别是意大利19世纪普契尼的歌剧创作），运用现代西方音乐创作的多声技法和乐队配器，并且在表演上没有采用中国乐器、没有采用民族唱法，也较好地体现出中国的民族神韵，这是屈文中在艺术上大胆创新的具体表现。屈文中事后曾说："那种古典文学之美，在我心中升腾回荡，不停地冲击我的灵感与激情，使我欲罢不得、欲舍不能地去追求那种淳朴的美。也因为如此，尽管创作的路是不平坦的，然而，我却在艰辛中品尝到甜美。"（引自1988年9月3日香港《星岛日报》罗汉文章《屈文中一剧成名天下知》）

屈文中同我国许多作曲家一样，主要运用调性音乐的作曲技法写作他的各种形式的作品。十五年的创作实践说明他是真诚地为建立中国的现代民族乐派、为向广大听众提供更多的符合他们的音乐审美的音乐作品做出了自己的毕生贡献。屈文中曾给自己立了一个座右铭："倘能舞笔飞天下，愿将碧血谱新春。"他为此不断奋斗了十五年，留下了令人惊服而难忘的大量优秀音乐作品，而他自己却突然告别了人间！

刘雪庵先生及其音乐成就
——为纪念刘雪庵先生诞辰一百周年而作

（发表于《人民音乐》2006 年第一期）

一

在六十年前我中学时期，就从我的音乐老师那里听说了黄自"四大弟子"中有一位名叫"刘雪庵"，还唱过他的几首歌（《飘零的落花》、《红豆词》等）。抗战胜利后不久，国立社会教育学院（以下简称"社教"学院）从重庆迁来苏州，其音乐系许多学生（如沈礼煌、林伟、郭学宽、熊英、李华瑛等）先后参加了我们所组织的"苏州艺声歌咏团"。一度林伟还担任了我们歌咏团的指挥。可能就是同这些"社教"学院学生的关系，才知道他们音乐系的一些教授，如刘雪庵、应尚能、洪达琦、张隽伟等。1947 年春，我们歌咏团星期天下午进行排练时，一位满头灰白的老教授也来听我们的排练，排练结束，经介绍才知道他就是闻名音乐界的刘雪庵教授。他不仅与我们见了面，还讲了许多鼓励的话。当时，我们歌咏团除了每周排练合唱外，还不定期举办"外国古典音乐唱片欣赏会"。后来我作为歌咏团

的副团长曾专程到他家去拜访过，目的是想请他能否给我们的唱片欣赏活动做讲解。非常巧的是刘雪庵先生的家距我家很近，就在公园路与干将坊交界的一条河边，从我家几分钟就可以走到他家。我去时他正与家人在堂屋吃晚饭。堂屋一边是他的工作室，另一边是他家的卧室。他们家的伙食非常素淡，他吃完后还抓了一把自制的盐煮黄豆，怡然自得地一面吃豆一面与我谈话。我没有想到这位著名大学教授的生活如此清苦。他听了我提出的要求后，非常亲切地表示同意，还对我们这个以学生和教师为主的业余歌咏团表示热情关怀，并对我想报考"社教"学院音乐系表示欢迎和关切。当时，我们歌咏团所有的活动都是义务自愿参加的，歌咏团的一切开支（如练唱用的油印歌片、音乐欣赏会的油印节目单等）都是靠团员每月交纳很低的团费来维持。因此，刘雪庵根据我家所藏的唱片进行了曲目选择、编制乐曲的简要说明并亲自来现场讲解，这一切工作也都完全是义务的。后来他大概先后给我们讲了三四次，我们也没有想到要给他雇个车，来去都是他自己双腿走的。

在这期间，我多次放学后就到他家去串门，每次见面他那亲切和蔼谈吐和朴实无华的生活都给我留下深刻的印象。一次我好奇地问他在堂屋里挂着一张照片的是谁？他就告诉我是国民党的空军司令周至柔，是他参与空军学校"校歌"征歌、评上奖后周至柔送给他的，他还说因此有机会坐了空军的飞机上天转了一圈。他叙述这些事情时显得很平常，既无受宠若惊的神态，也没有表现出很尴尬。从中可以看出，他并没有因此与这些国民党高官的个别接触就与国民党政府有什么特殊的关系，更丝毫看不出他当时的地位、生活与一般的穷教授有什么不同。他只是依靠自己的薪金来维持他一家的清苦生活，但又不失是一个艺术家、一位高等学校的教授的气度。

1956年冬，我与他又有过直接见面的机会。那时我们都作为文

化部在武汉中南音专所办的“著名音乐史教授哥德斯密特专家班”的学员。他是华东师范大学音乐系的代表、我是中央音乐学院的代表,我们一起生活了一段时间。刘雪庵教授是我们班里最年长的、唯一的教授级的学员,他的年龄比那位专家还大,我还只是刚毕业不久的青年助教。当时他已是满头白发了,戴了一副高度近视的眼镜,仍然一身穿着非常朴素。但是,他给我最深的印象是,在课堂讨论中发言很积极,并且能够大胆、直率地提出一些与专家观点不同的个人见解。从中显示了他那耿直爽朗的性格和作为四川人那种幽默善辩的谈吐。可是,在1957年的“反右”后,听说他被当做音乐界的头号“右派”受到了严厉的批判和一系列不公正的对待。由于以往给我留下的总的印象,他是一位思想靠近进步学生、为人比较朴实谦逊的老教授,怎么一下被说是反党反社会主义的“右派”,我对此内心感到很不理解。

二

1958年我的工作发生了改变,由主要从事西洋音乐史的教学转为主要从事中国近现代音乐史的研究和教学。由此,我开始对刘雪庵先生的生平简历和艺术成就逐步有了进一步的了解。我认为从刘雪庵先生20世纪30年代初进入上海“国立音专”后,他在政治上就是一位非常有正义感和爱国思想的青年知识分子。首先体现在他热情参加“音专”师生于“九一八事变”后的一系列自发的爱国活动(如跟随黄自上街进行抗日的宣传和募捐,积极参与音专师生自发创作的爱国歌曲的活动,后来他还担当了将这些爱国歌曲的编辑出版等)。另外,当时日本首相的弟弟、著名指挥家近卫秀磨到“音专”访问与全体师生见面时,正是刘雪庵,当场站起来向近卫即席发表了

抗议日本侵略中国的痛斥。在1937年日本帝国主义发动全面武装侵华战争时刻，也正是刘雪庵，自发团结江定仙、陈田鹤、谭小麟等“音专”师生，组织了“中国作曲者协会”，并将他从创作《航空学校校歌》所获得的五千元奖金，全部投入创办以组织、发表抗战歌曲为主的音乐刊物《战歌》。这些活动的地点，就设在他的住所，经费由他筹措，刊物主编也由他来担任。后来，随着战争形势的发展，刘雪庵不得不离开上海到武汉、重庆，《战歌》这个刊物也随着他迁往内地。前后坚持了两年多，出刊了十七期。没有得到政府的一分钱支持、没有政府当局的受命，完全凭个人自发的抗日精神来创办这样一个抗日的音乐刊物，这种爱国的精神，在当时中国专业音乐界也是相当难能可贵的。

作为一个作曲家，刘雪庵首先也是以爱国题材的群众歌曲占其全部创作的主要地位。先后在群众中有较大影响的作品就有：《战歌》、《长城谣》、《保卫大上海》、《流亡三部曲》的第二、三部（即《流亡》和《上前线》）、《出征歌》、《游击队歌》、《孤军守土歌》、《伤兵慰劳歌》、《孤岛天堂》、《保家乡主题歌》、《中华儿女》、《捷报》（为台儿庄大捷而写）、《民族至上》、《军民联欢》，以及《巾帼英雄》等几十首。这些歌曲的词作者囊括了当时不少文艺界的进步名人，如郭沫若、老舍、孙师毅、田汉、光未然、蔡楚生等。其数量之多、社会影响之大，应该说是当时“国统区”专业音乐界中少有的。听说在“反右”中，批判刘雪庵的根据之一就是抓住了他曾写过国民党的《航空学校校歌》，后来又写了一些响应国民党宣传口径的歌曲（如《民族至上》、《精神总动员》）等，把他看做为音乐界政治路线上紧跟国民党反动派的主要代表。另外，原来颇受欢迎的独唱歌曲《巾帼英雄》，也由于其词作者桂永清后来曾是国民党的海军司令，因而受其牵连而长期被封存不提。

为什么会出现1957年在像刘雪庵那样的旧知识分子身上发生上述令人费解的情况？我认为首先是许多人对在旧中国大部分知识分子处于以国民党统治为代表的历史环境缺乏全面的认识有很大的关系。尤其是经过1946年国民党统治势力重新挑起以反共为目的的国内战争后，人们对国民党的认识也因此比较偏于其反共的一面，而对在抗战初期（主要从1937年至1940年）确实一度出现了“国共合作”共同抗日的局面就弃而不顾了。同样，对国民党内抗战初期确有一些将领、尤其是大多数战士及政府工作人员是爱国的，他们为抗战也是流了血甚至牺牲自己宝贵的生命，也不敢提了。另一方面，从1927年以蒋介石为代表的国民党反动派挑起反共高潮、大量屠杀革命人民的罪行，也牵连到“解放后”有关方面把这些一时认不清国共斗争实质、具有一定“正统观念”的中间派知识分子有意无意地推向了反动派一边，甚至认为过去不少抱着“科学救国”、“教育救国”、“实业救国”的人士统统都是附属于反动派的追随者，至少是客观上帮助反动派统治的“资产阶级自由派”。我觉得刘雪庵当时就是这样一位具有正统观念，但在日本帝国主义侵华斗争面前具有爱国正义感的知识分子。其实他在政治上与萧友梅、赵元任、刘天华、黄自、应尚能、马思聪等音乐家，以及其他许多文艺家、科学家、教育家、实业家的正派人士，基本是相似的。在“解放前”，直到公开爆发“解放战争”以前，大多数处于中间状态的知识分子中，真正能够认清国共斗争实质的人还是极少数。连抗战初期许多奔赴延安和“解放区”的革命青年，其最初的动机，也主要是出于要抗日。包括许多离家奔赴“大后方”的知识分子和青年，也是出于同样的目的。这一点，在今年，从中央到地方共同纪念抗日战争胜利六十周年的活动中，才逐渐得到了较好的澄清，逐步扭转了曾经长期留给人们的片面的认识，包括我自己在内。因此，像刘雪庵这样一位具有正统观

念的爱国知识分子,他当时的思想和行动的主流,应该说都是爱国。至于他也写过一些出于"正统观念"的歌曲,无论其数量及其影响,都只是他的受时代局限的支流问题。

另外,人类社会是不断变化发展的,随着社会发展的人们的历史,包括生活在其中的个别人的政治立场和行动表现,也是不断发生变化的。有的人开始还可说是革命的,后来就随着历史的发展向反动的方向变了。如蒋介石变成了20世纪中国反共反人民的总代表,汪精卫成了卖国投敌的大汉奸,甚至像曾作为优秀的红军指挥员、著名的抗日将领的林彪,后来居然会发展到叛党、叛国的结局。而反过来,像李济深、傅作义、张治中、卫立煌等一批国民党的高级将领,尽管他们在蒋介石的领导下也打过红军、屠杀过革命人士,但从抗日战争、解放战争以后,他们逐渐靠近了进步思潮,改变了过去的立场,最终为新中国的成立和社会主义的建设立了新功。在中国近现代音乐的发展过程中,类似的例子也是不少的。刘雪庵在抗日战争以后,特别是解放战争爆发后,是怎样变的呢?是随着过去曾有过的"正统观念"和与周至柔、桂永清等国民党高级将领愈益靠近了?还是随着他的爱国抗日的革命觉悟的提高愈益靠近了革命人民?我认为根据许多当时人的回忆和我个人的所见,他不是更靠近了反动势力,而是逐渐更靠近了革命人民、投入了进步运动。如匡惠的硕士论文中所提到的刘雪庵在苏州国立社会教育学院工作期间的种种政治表现,特别是现在还保留在南京第二档案馆中"蒋经国给教育部转社教学院院长"的一封密信,就非常说明问题的。蒋经国当时是国民党国防部保密局掌握实权的大头目,由他出面亲笔写信中点名要监视当时苏州一些进步教授(其中就点了刘雪庵的名)及苏州的一些进步文化社团(有幸其中也点了我们当时"艺声歌咏团"的名),应该说是一个从反面做出的有力证明。从刘雪庵在1957年

以前的一贯政治表现及工作表现，也应该说他是积极靠近党的进步民主党派成员之一。这一切都说明了将刘雪庵1957年出于善意对音乐界党的工作的批评上纲为向党恶意攻击，是缺乏充分的历史根据的，而1979年所以对他被扣“右派”的问题给予“改正”是有根据的。我想，今天大家隆重相聚一堂由衷地纪念这位前辈音乐家，其主要根据也在于此。

三

作为一位艺术家，刘雪庵是被称为“黄自四大弟子”的前辈作曲家，他的成就的集中体现，也应以他的创作为主来衡量。根据中国的国情，在中国近现代音乐史上，真正能专职从事音乐创作的人极少，绝大多数是挂职在音乐院校从事教学工作的教师，同时又兼职着从事一定的创作活动。如萧友梅、黄自，以及陈田鹤、刘雪庵等黄自的四大弟子等，几乎都是。因此，他们实际从事音乐创作的时间和精力受很大的限制，创作的数量，特别是体裁的选择都受到一定的影响。再加上当时的客观条件的限制，几乎多数中国作曲家的创作只能以声乐作品及小型器乐创作为主。刘雪庵（包括黄自、陈田鹤、贺绿汀、江定仙、谭小麟等）的创作都是如此。首先，中国作曲家所创作的爱国歌曲（多采用群众歌曲的形式）讲，当时写得最多的是刘雪庵和贺绿汀两位，他们这些作品的社会影响也较大。当然，他们的影响与聂耳、冼星海等所写的同类作品又不一样。刘雪庵等人的作品所影响的面，主要限于一般的知识分子，而聂耳、冼星海则扩大到中下层城市群众。应该说，这两类都是适应了当时的客观需要的，而且，彼此的区别也不是本质性的，不是凝固不变的。如聂耳的作品后来曾为许多学院的歌唱家所喜爱，而刘雪庵等人的作品也逐渐为广大城市

群众所欢迎。

其次,刘雪庵等"四大弟子"受黄自的影响都创作了一定数量的、以古代诗词或现代诗词谱写的艺术歌曲。尽管刘雪庵的这类作品,其数量和质量不如陈田鹤那么突出,但与贺绿汀、江定仙也是差不多的。如刘雪庵的《春夜洛城闻笛》([唐]李白词)、《枫桥夜泊》([唐]张继词)、《追寻》(许建吾词)、《巾帼英雄》(桂永清词)等就是。当时,刘雪庵、贺绿汀、江定仙三位还涉足电影、话剧插曲的创作,其中以刘雪庵和贺绿汀写得较多,影响也较大。不可否认刘雪庵的这类作品的质量是不平衡的,其中多数是好的(如《思故乡》、《飘零的落花》、《新婚的甜蜜》、《满园春色》、《孤岛天堂》、《中华儿女》、《惜颂》、《红豆词》等),也有比较平庸的(如《弹性女儿》、《何日君再来》、《早行乐》等)。对于一个艺术家来讲,这种情况也是非常正常的,不能对刘雪庵的要求过于苛刻,轻易地将它提高到"反无产阶级"的高度去对待则更是不确当的。

除了声乐创作外,刘雪庵在1934年著名俄裔钢琴家齐尔品教授向国立音专提出"征求有中国风味的钢琴曲"的影响下,创作了中国第一部钢琴套曲《中国组曲》。只是他的这部作品不属于那次征集的范围,其影响不像贺绿汀的《牧童短笛》那样大。但刘雪庵这部钢琴作品也曾得到齐尔品的高度赞赏,并由齐氏亲自通过演奏及付之出版向世界进行了推荐。因为较之得奖的几部作品讲,刘雪庵的这部作品不仅篇幅大,而且在借鉴中国民间音乐方面具有更突出的创新意义。他注意到了在中国戏曲音乐语言的独特和丰富,并大胆地将这些更具中国特色的音调"转化"为钢琴语言,这在当时是具有首创的意义的。因此,这部钢琴曲,在"解放前"多次曾列为中国钢琴家的演奏曲目。40年代,他在重庆又从中国传统琵琶名曲《平沙落雁》中取得灵感创作了钢琴曲《南来雁》(1956年以《飞雁》为名作为定稿

正式发表)。从中国古代器乐名曲中获取灵感进行钢琴曲的创作,在中国主要是70年代后期经过王建中、储望华、刘庄、郭志鸿、殷承宗等的努力取得了一致的好评。但最早在这方面进行探索的,是40年代的刘雪庵和江文也,而且应该说刘雪庵的艺术成就在这一点上超出了江文也。

综上所述,刘雪庵之所以被誉为"黄自四大弟子"之一不是没有根据的。而且,他的创作还以其音乐语言的平易近人、旋律进行的朴实流畅和艺术风格的富于民族特色,使之具备了比较突出的"雅俗共赏"的品格,给人们留下深刻的印象。如果说,当时"国立音专"出来的音乐家,其创作多少还带有一定的学院气息的话,那么刘雪庵的创作,是那种学院气息最少的一个。这与他当时所处的社会阶层和他较早比较接近城市的一般民众,和他较早关心时代发展的民主性倾向,是有直接关联的。遗憾的是1957年的"反右"斗争将他定为"右派",并由此给他带来了长期的不公正的对待,从而使他本来可以进一步发挥自己的长处,为祖国和人民做出更新的贡献的权力给剥夺了,他的许多优秀的历史性作品也给埋没了。尽管在1979年对他的"右派"问题做了"改正",尽管在他逝世的前夕中国艺术研究院的硕士生匡惠就写出了对他初步"平反"性的论文(此文于1985年他逝世不久就在中央音乐学院学报上正式发表),尽管在1985年他不幸逝世后有关部门为他举行了隆重的追悼。但是,在音乐界对刘雪庵的全面公正评价,一直还蒙上了一层阴影。今天有幸通过中国音乐学院隆重举行对他诞辰一百周年的纪念,才在音乐界对刘雪庵这位前辈作曲家在中国音乐历史发展中应有的历史地位,重新做出了全面的定位,并由此寄托了大家给这位前辈音乐家的一个真正的追悼和崇敬。如果上天有灵的话,相信这也会给刘雪庵以应有的安慰!

师长、同事、同志、畏友

——为纪念廖辅叔教授诞辰一百周年而写

（发表于《人民音乐》2007年12月号）

筹备已久的，由中央音乐学院、上海音乐学院、萧友梅音乐教育促进会等单位举办的对著名学者、音乐史家、翻译家廖辅叔教授诞辰一百周年的纪念活动，即将隆重开幕。这不仅是中央音乐学院的一件大事，也是中国音乐学界、音乐教育界的大事。回顾过去，我与廖先生的交往也有半个多世纪了，我自己也由当时的年轻小伙子变为一位老者了。时光流逝、岁月日新，廖先生虽然已离开我们整整五年，但他给我们的谆谆教导，他亲切慈祥的音容笑貌，仍历历在目。

一

在中央音乐学院建立初期，随着南京国立音乐院及其常州的"幼年班"迁来不久，就听说有一位知名教授廖辅叔先生也来了。过去我从不认识他，在教学上也与他没有什么联系。我只是从吕骥同志那里听说他是我国著名作曲家、音乐理论家青主的弟弟，是一位

早年曾参加过革命运动、学识渊博的进步教授。来院初期，我多次听到他激情满怀、声情并茂地向全院师生做进行革命教育的报告。他来我院最初主要从事中国古代诗词的教学（另一位杨白桦先生教中国现代文学），后来学校给他派了一位助手，就是刚刚毕业于山东大学中文系的方承国先生。

我与廖先生的直接接触大概始于50年代中他担任一位著名东德音乐史家哥德斯密特教授在北京的活动开始。[①] 哥德斯密特教授在武汉结束讲学后，到北京耽搁了半个多月（住在崇文门的“新侨饭店”）。一方面要在中央音乐学院举办“纪念巴赫和贝多芬的图片展览”，另一方面他还想在“新侨饭店”向原“讲习班”的个别学员（好像只有陈平、汪毓和等）专门针对今后在中国开设“德国音乐史”课详细讲解有关制定该课的“教学大纲”等意见。在北京的专业活动，均请我院的廖先生来担任翻译。因为，当时北京音乐界也只有廖辅叔教授这样一位既有较高的德语水平，又有较丰富的西洋音乐历史知识的学者才能适应。因为廖先生在此前不久，还作为代表我国出访东德的“中国音乐家代表团”的正式成员，在那里结识了东德的著名音乐学家克耐普勒、迈耶尔等。哥德斯密特教授对能有这样一位博学的学者的合作，频频表示非常满意。之后，他与廖先生一直保持长久深厚的友谊，并且一直是我与廖先生聊天中的话题之一。

1956年秋，中央音乐学院正式建制了音乐学系（这也是我国专业音乐教育领域第一个专为培养专业音乐理论人才的学系），系主任是原教务主任、知名音乐史家、音乐教育家张洪岛教授。最初确定的教师班子比较小，其中有廖辅叔、陈宗群、蓝玉崧等六七位。我当时除了作为其中的一位青年教师外，一度还兼任系党支部书记和系秘书。当时系里仅建立了两个教研室，即音乐史教研室和民族音乐理论教研室。前者就由廖先生任主任。自此以后，我与廖先生的接触

日益密切，他既是我的师长，又是同事、同志，乃至于“无话不谈的畏友”。[②]那时我的教学主攻方向是“外国音乐史”，为了更好地掌握外语能力，我决定开始自学德语，廖先生欣然应允作为我课外自学德语的指导教师。他根据当时的“大学德语”教材，每周给我上三节课，地点就在他的家里。当时，廖先生的子女均不在他身边，仅有他的夫人邱扬华老师和她的侄女陪伴。[③]我们的这一德文教学，大概一共坚持了近三年。在那时，像这种计划外的学习，学校是不计工作量的，完全作为教师间的个人行为；而且，学生还不兴给教师交讲课费，完全是义务帮忙的性质。经过这三年的教学，我基本掌握了正确的读音、语法，达到了通过词典能初步阅读德文专业文献的能力。遗憾的是，后来由于工作的调动，自己对德语的阅读没能坚持下来，把已取得的薄弱基础也渐渐丢失了。每想到这些，我总感到是辜负了廖先生对我的谆谆教导。

二

1958年春夏之交，学校的“反右”斗争已基本进入后期的“整风、整改”阶段。学校党委特别抓了一段对经过运动考验的高级知识分子吸收入党的工作。当时，在学校“教师支部”曾讨论了一批长期提出要求入党的积极分子，其中就包含廖辅叔教授。我还是支部指定作为他的入党介绍人呢。支部大会上几乎所有党员对廖辅叔的入党表示了真诚的欢迎。同他同时入党的还有喻宜萱老师、张悦同志（她是陈培勋教授的夫人，从1938年就入党，后来因故脱掉了“关系”，那次是给“恢复组织关系”）等。

当时正处于全国“大跃进”的高潮时期，学校几乎完全处于“办工厂”、“炼钢铁”等热潮中，课堂教学基本都已停顿。廖先生、张先生

及各系的老教授(好像还有喻宜萱教授、姚锦新教授等),大多安排参加了所谓“印刷厂”的劳动。我则领了一些青年教师和同学(包括附中高年级的许多女生)搞什么“化肥厂”。还出了一批所谓“成品”,通过有关领导部门的联系卖给了当地的农村,为学校上交了几百元。至于这些“产品”,究竟是否有效,只有“天知道”了。声乐系师生则搞起了土法炼钢,最后敲锣打鼓向党委报喜,还惊动了上级,认为连“音乐学院”也炼出了钢,赢得了国家“最高领导”的表扬。以钢琴系为主亮出了“赶老贝、超老柴”的响亮“口号”。总之,人人都卷入了一场“革命的狂热”。谁都以兴高采烈的心情通过各种方式为中国的“全面跃进”出力流汗。但是,谁也不去计较那些豪言壮语的能否实现、那些辛勤劳动的汗水究竟产生了多少价值。“要算政治账、不要算经济账”的观念普遍统治着人们的心灵,影响着人们冷静地思考这样震天动地的群众运动,究竟是否真正符合马克思主义的理论,是否真正能对中国的社会主义建设带来实在的飞速推动,还是仅仅是一种愚昧的狂热、幼稚可悲的精神和物质的巨大浪费!当时也有少数老干部、老知识分子对这一切产生过疑虑,甚至提出了批评。但是,他们后来都被认为是“白旗”、是“党内右倾机会主义分子”挨了批判。而当时的大多数积极分子都被作为“维护革命的左派”投入这场新的批判。全国的形势是如此,中央音乐学院当然也不能例外,而且一度还被定为教育部“全国重点”院校中唯一的文艺院校。

三

“反右”斗争的后果之一是,音乐学系的教师队伍发生了一些变化、原计划接任“中国古代音乐史”及“中国近现代音乐史”的教师工作有所调动,就迫切需要指定新的教师来接任。学校党委决定要廖

辅叔教授和我来分担此重任。当时,系里教师全都在听苏联专家的课,而且这也是系的重点工作。廖辅叔教授和我对这一工作调动毫无思想准备。廖先生表示自己虽然对中国古代文献及文学诗词确有一定的底子,但对中国古代音乐并不熟悉,希望领导上另行考虑,至少请一位助手重点帮助。这个问题直到1959年学校搬迁到北京,正好原编译室的金文达先生从"少数民族地区社会历史调查组"回来,他表示愿意转向从事有关"中国古代音乐名作"的研究,配合廖先生开设这一新课。廖先生就是这样一步步走上了"中国古代音乐史"的教学岗位。

1959年中苏分歧日益加深,苏联政府断然撤退全部在我国工作的专家,基本结束了从1953年开始的"向苏联老大哥学习"的方针,开始强调"自力更生、建设社会主义"。文化部成立了以林默涵为首的"全国文艺院校教学改革"的领导班子,在音乐方面则指定由赵沨、李元庆为"教材小组"的正副组长,并指定以中央音乐学院作为那次"教改"的试点。具体工作包括制订新的"教学方案"、编制各主要课程的"教学大纲",以及发动各院校的专家教授、优秀的中青年教师,分别编写我国自编的各种教材,特别是音乐史论和作曲理论的教材。音乐学系的重点任务是指定张洪岛、廖辅叔、陈宗群、汪毓和、张洪模、于润洋等人集体编写"外国音乐史"教材。当时,廖先生和我因各有自己负担的"中国音乐史"教材的编写,因此,我俩承担有关"外国音乐史"的编写任务相对减轻了些。廖先生主要写了有关"巴赫"和"亨德尔"的两章,我写了"18世纪古典喜歌剧和交响音乐的发展"、"维也纳古典乐派"、"贝多芬"这几章。整个教材编写的步骤是:各自分头编写、教研室集体讨论、张洪岛统修、赵沨过目,才基本定稿。1964年先以《外国音乐史"欧洲部分"》为名,内部铅印出版了所谓"大白本",到1983年,才由人民音乐出版社正式出版公开发

行,改名为《欧洲音乐史》(该教材现已重印了十七次,是我国在这一领域出版数量最大的一本教材)。

廖先生在当时还以"边写边讲"的方式编写了他的"中国古代音乐史"的讲义,1965年以"中央音乐学院试用教材"的名义,书名《中国古代音乐简史》,交由音乐出版社正式出版。这也是当时除了杨荫浏先生的专著外、唯一得到正式出版的此类专著,曾为许多院校采用。到1985年在南京召开的"中国古代音乐史教学研讨会",以及正式成立的"中国音乐史学会"上,以他的名望、他学术造诣,在那个会议结束前,被大家选为学会的"顾问"(其他被选为顾问的还有:吕骥、杨荫浏、阴法鲁)。但是,听说在那次会议中廖先生曾突然遭到一位教师的无名攻击,说廖先生的这本教材是对他50年代的"讲义"的"抄袭"之作。廖先生当时虽然并未参加那次会议,但这件事引起不少与会同志的愤慨。反映到学校后,尽管廖先生对此不发表任何意见,学校则对此非常重视,责成音乐学系有关教师(可能是由苏木、郑祖襄等)进行认真查对,结果以大量确凿的事实驳斥了这一无端的对廖先生的诬蔑和攻击!

四

廖辅叔教授对他的哥哥青主(原名廖尚果)的评价比较关心,这是可以理解的。他曾多次跟我讲起有关青主的生平,从青主为了响应"辛亥革命"曾自发率领黄埔"陆军小学"的学生攻打潮州府、击毙清政府知府英勇斗争,一直讲到青主从德国回国后在广州热情参加革命和1927年被蒋介石、汪精卫通缉,隐名亡命上海乐坛,以及在萧友梅的帮助下进入国立音专从事音乐理论研究和音乐批评等。几乎所有当时未见文献记载的情况,我都是从廖先生那里获知的。他

总是以大量的事实，力求实事求是地来看青主。他既不赞成过去音乐界曾经存在的对青主持全盘否定的态度，也不赞成80年代以来音乐界有些年轻的同志过分抬高青主的观点。他一再强调青主在政治上赞成孙中山“联俄、联共、扶持农工”的政策和后来一贯反对蒋介石的革命主张。他也不避讳青主在艺术思想保有欧洲“表现主义”的唯心观点。他认为青主的思想具有“二元论”的特色。直到他临终前一年，他抱病亲自参加中央音乐学院召开的“青主学术研讨会”的发言中，仍谆谆教导大家对青主的评价要实事求是，不要过分拔高。

从80年代以后，音乐界开始对国立音专和萧友梅等前辈音乐家的评价逐渐重视起来，这对廖先生的思想也有所触动。他开始撰写了一系列有关回忆性的散文，其中不仅包含过去他在音专工作所认识的老朋友（如黄自、周淑安、应尚能、陈田鹤、江定仙、贺绿汀等），也涉及过去很少人了解的在上海工作，并对中国近代音乐事业发展做出显著贡献的外籍音乐家（如梅百器、查哈罗夫、齐尔品等）。他还以自己对萧友梅的亲身了解，撰写了我国第一本《萧友梅传》。他的这些散文和著作，既视角开阔、论点中肯，又文笔生动，具有很高的史料价值。人民音乐出版社将此结集出版了专集《乐苑谈往》。他的这些工作，实际上为中国近现代音乐史有关人物的研究开辟了一条新路。

1983年，廖辅叔教授作为我国音乐界第一批被批准的“博士生导师”，但一直没有招到合适的学生。这也许跟他对此持有非常严谨的态度有关。他曾多次跟我谈起此事，总在考虑自己应该在什么方面去考虑、去准备。经过反复的思索，他觉得可以在“清代以来中外音乐文化的交流”发挥自己的余热。因为，他对这一方面的文献知识还比较熟悉，可以对杨荫浏先生的研究做些补充。我很赞成他的想法，鼓动他下决心大胆选拔合适的人才。我当时发现自己的硕士研

究生陶亚兵同志可以朝这方面努力，极力鼓励他报考廖先生的博士研究生，并得到廖先生的赞赏。1988年陶亚兵同志不负众望真是考上了，成为廖先生生前唯一的博士研究生，也是中央音乐学院第一位音乐学的博士研究生，并与廖先生一家一直保持深厚的感情。陶亚兵的博士论文得到了“答辩委员会”全体的高度评价，并后来以专著的形式得到了出版。这也是廖辅叔教授为我国在中外音乐交流史的学科建设上做出了新的贡献。

从2000年后，廖先生已是九十三岁高龄的老者，尽管他不可避免地体力衰萎、多种疾病缠身，但他总是尽可能默默笔耕不辍，直至突然病倒、悄悄地离开了人世，放下了他一生辛勤耕耘的事业！但他的博学求进的热诚、他的虚怀若谷的胸襟、他的关爱后辈的慈祥，以及他一生孜孜以求所取得的博大的业绩，始终萦绕在我的心头，永不泯灭！

附注：

① 1955年冬，根据中德文化协定东德派来一位以运用马克思主义理论研究音乐史学的著名学者哈利·哥德斯密特教授，讲授有关“德国音乐历史发展”的专题，地点设在武汉“中南音专”内。根据文化部的指令，全国各音乐院校派来听课的“学员”均是各单位对西洋音乐史比较有经验的教师 其中年龄最大的是“华东师大”音乐系的著名作曲家、音乐教育家刘雪庵教授，其他还有“西南音专”的徐杰教授，“中南音专”的孟文涛教授，以及一批中青年教师如：上海音乐学院的谭冰若、叶栋，北京师范大学的冯文慈，中南音专的杨概诚、叶惠康，音乐出版社的陈平，东北音专的马炬，中央音乐学院的汪毓和等。为这一讲学担任翻译的是中南音专的钢琴系主任马卫之教授。

② 原国立音乐院“幼年班”全体到天津后，曾一度改称“少年班”，并在天津又招收了一些新的学员，如邵元信、陈静斋等，至1956年才全部合并入新建“附属中学及小学”。

③ 邱扬华先生原是国立音乐院常州“幼年班”的语文老师，她随廖先生到北方后，可能在学校的“少年班”担任过一些教职，但后来因病长期在家休养。

刘德海、琵琶音乐与中华文化

——在刘德海琵琶艺术国际研讨会上的发言

（此文曾发表在《人民音乐》2006年第五期）

很荣幸能得到特殊的邀请参加这个由中国音乐学院、中国民族管弦乐学会等单位召集的盛会，我不会弹奏琵琶，但我很喜欢听琵琶作品的演奏。我只能从中国音乐历史发展的角度谈一些有关琵琶音乐及刘德海琵琶创作的粗浅感受，以此向大会表示祝贺及听取与会者的批评指正。

一

关于琵琶这种乐器，一般认为它是我国汉唐以来的“汉琵琶”（实际是一种接近于“阮”的直项、用手指弹奏的弹拨乐器）与源自中亚、在隋唐前经西域传入我国的少数民族的“胡琵琶”（是一种曲项、横抱的、用拨子弹奏的弹拨乐器）在中国逐步进行融合的一种“中华民族”的民族乐器。现在我们还可以从“敦煌壁画”中看到隋唐宫廷燕乐场面中运用这种“胡琵琶”进行歌舞伴奏的生动画面，也可以从叶栋在20世纪80

年代所破译的"敦煌琵琶谱"中感受到这种音乐的一种"原型"。从这些史料与史书中所记载的有关唐代"康昆仑与段善本"在街头赛琵琶的故事,以及著名诗人白居易的长诗《琵琶行》的那种生动描述得到证实。但是,这两者在弹奏的方法以及音乐的速度、节奏等方面最初存在不小的差距。这些史料、史书、诗歌中出现的记载,说明:第一,在唐代这两种乐器可能还一度同时存在;第二,两者在中国的融合很可能就起始于唐代。由此可见,琵琶不是商周时期以钟、磬、鼓、琴、瑟为主的用于诸侯公卿祭祀和宴飨的"雅乐"乐器,而是随着战国时期兴起的、来自民间的、新兴的所谓"郑卫之音"的延续发展。上述两种源流的琵琶在中华地区的长期合流发展的结果,正是建立在我国封建初期汉族民间音乐和西域少数民族民间音乐基础上融会成一体的真正体现"中华文化"的,现在已普遍为大家接受的直项直抱、四弦半梨形、用手指弹奏的"琵琶"。它不仅是我国唐宋以来各种声乐歌舞的代表性的主要伴奏乐器,而且也以器乐独奏的形式广泛流传民间,深受各阶层人士高度赞赏。它不像古琴那样越来越增强其清雅高古的"文人气息",它一开始就保持着其中原文化与西域文化相结合的生动活泼、生机盎然的民间特色。当然,在琵琶的长期发展过程中,它也不断得到宋代(尤其是明代)以来中国新生的市民知识阶层的青睐,逐步从早期偏重于比较质朴刚毅的北方"弦索"特色,向偏重于淡雅秀丽的南方"丝竹"特色的丰富发展。当然,关于琵琶这种转变发展的大量史料还有待进一步挖掘,但大体上我们可以从元代的名曲《海青拿天鹅》(可能是古代保留下来的唯一一首融会汉族与西域少数民族这种多民族特色和融会两种不同来源于一体的乐曲)中看出与今天的琵琶基本一致的艺术特征。我们也可以从我国最早的正式印行的清中叶华秋苹的《琵琶谱》和清末李芳园印行的《南北派十三套大曲琵琶新谱》等清代各种编印的琵琶谱中看

出，它包含了具有一定“弦索”特色的“武套大曲”（如《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《将军令》等），具有一定“丝竹”特色的“文套大曲”（如《月儿高》、《普庵咒》、《陈隋古音》等），以及具有更多民间特色的各种“小曲”（如《阳春曲》、《青莲乐府》，及后来的《瀛州古调》等）这三个基本组成部分。

二

20世纪随着西方文化的传入，特别是中国新音乐文化的发展，琵琶音乐的发展也渗入了值得注目的新因素，即以刘天华、朱英为代表的琵琶新创作。这些琵琶新创作，除了在内容上力图加强其与时代的联系外，更明显的是力图在艺术上贯彻“以西为师”的方针来实现“改进国乐”的目的（这也是当时中国大多数民乐家逐渐所接受的努力方向）。但当时中国琵琶的发展，仍主要局限于通过传授各传统名曲的演奏和培养新人、扩大它在南方各地的影响，而对发展新创作并没有取得更突出的成果。刘天华显然是将他对“改进国乐”的努力先集中在二胡方面，尽管他所留下的三首琵琶曲中有一首命名为《改进操》，他当时实际上并没有来得及对琵琶的改进做更多的关注。他自己也没有想到在三十二岁就突然逝世，他还来不及对此领域下更多的心血。我们从阿炳所留下的三首琵琶曲中，还可以看出琵琶原来的部分特色，即在《大浪淘沙》中体现了接近“文曲”的风味，在其《昭君出塞》中体现出接近“丝竹”的痕迹，以及在《龙船》中所具备的江南民间小曲的味道。

新中国建立后，有关民族音乐的继承和发展，开始纳入社会主义文艺建设的整体规划。在最初的十年间，首先在确立民乐在整个文艺体制中的地位和对大批民乐新人才的培养，取得了空前的、令

人欣喜的成绩。对将这些传统的艺术形式面对新的社会主义的现实、适应新的时代的要求,大家也普遍感受到仅靠对少数传统乐曲的传承和对民间乐曲的挖掘是不够的,必须迅速产生大量各种新的民族乐曲,使我国的最有民族特色的传统艺术形式,真正与广大群众、与新的社会现实取得密切的联系。而当时专业作曲界以及音乐院校的作曲理论教学,由于历史的原因,几乎对我国传统民族音乐方面知识和技能完全不熟悉,他们还一时处于无能为力的状态。因此,在整个50—70年代,大量新的琵琶新作开始都是依靠我们的民乐演奏者自己动手来填补这一空白。他们及时地、热情地将许多群众熟悉的民间歌舞、群众歌曲和抒情歌曲的音调创编了各种民族器乐的"改编曲"(包括相当数量的琵琶改编曲在内)。例如刘德海的琵琶曲《浏阳河》就是一首歌曲的改编曲,但经过刘德海以典型琵琶的语言来"演唱"这受歌曲,它给人们带来了与其原曲既相联系又完全不同的新的品味和情趣。人们对琵琶曲《浏阳河》的欢迎,不亚于对歌曲《浏阳河》的喜爱。因此,我认为当时许多民乐演奏家对各自乐器的"改编曲"的创造,是大有功劳的,其中拥有相当数量的、具备一定艺术价值和创新精神的艺术品。群众不仅当时欢迎它们,将来还会长久承认其艺术价值的。

但是,要将一种器乐品种长久存在于人们的艺术生活,仅靠"改编性"的作品,还是不能满足客观形势的要求的,要使一种艺术形式得到群众和历史的承认,要使一种艺术形式不断经受时间的考验,还必须创造出大量既能适应时代要求的,又能体现其自身艺术技巧不断提高、不断完善的新的创作,和有意识通过新的创作去丰富发展这一乐器的自身演奏技术,从而使得新的创作与新的演奏技术形成相互促进的良性循环。从60年代开始一直到80年代中期,我们在琵琶新创作上开始出现令人欣喜的新发展,先后涌现了像王惠然

的《彝族舞曲》、吕绍恩的《狼牙山五壮士》、刘德海的《草原小姐妹》,以及吴厚元的《诉》等一批优秀的琵琶新曲。这些作品基本突破了原来“改编曲”的格局,比较明显地体现了在作品内容上结合时代要求和群众现实生活的新的美学情趣,谨慎吸收现代多声创作的技术经验和结构原则,以及对于琵琶演奏技巧和琵琶语言的大胆创新。应该说,在这二十年间,我们在琵琶新创作方面所取得的成绩是值得肯定的,它们的客观效果也是比较好的。这些作品体现了在社会主义的新的历史条件下我国琵琶音乐出现了令人欣喜的新风貌、新素质。略显不足的是:优秀的新创作的数量远远不能满足客观形势的发展要求,这些新创作所体现的创新精神,还没有完全突破从刘天华所开启的通过“以西为师”的道路来实现“改进国乐”的框框。

三

随着“改革开放”方针不断深入贯彻所带来的社会生活、精神面貌和文化发展的急剧变化,中国现代音乐艺术的风格越来越表露出朝着“一手伸向古代、一手面向现代”的多元发展的趋势。从琵琶音乐的发展看,单纯继承传统和单纯沿着30年代所开启的“以西为师、改进国乐”的路子向前走,都不能满足人们的创新要求。人们期待着中国琵琶音乐创作能够朝着更具创意的路子向前推进。刘德海融会中国古代、近现代音乐与西洋音乐相结合的“新古典”风格的琵琶创作(起始于80年代中期的独奏曲《天鹅》)开启了中国现代琵琶音乐新风格的产生。为此他几乎花了近二十年的努力,先后完成了“人生篇”(五首,即《天鹅》、《秦俑》、《老童》、《春蚕》、《童年》)、“田园篇”(四首,即《一指禅》、《故乡行》、《天池》、《金色的梦》)、“宗教篇”(三首,即《白马驮经》、《滴水观音》、《喜庆罗汉》)、“乡土风情篇”(十

首，即《踏青》、《磨坊》、《纺车》、《陀螺》、《滚铁圈》、《杂耍人》、《木鸭》、《风铃》、《秧歌迪斯科》)，以及《昭陵六骏》等近作。在这数十篇独奏创作中，可以看出，刘德海那种坚毅、沉着、执著的创作热诚，和不满足于已取得的创新成就，不断完善和具体实践着自己上述美学理想和艺术主张的独特信念。他的辛勤耕耘并不是一开始就为人们所理解，但他自始至终不动摇的艺术追求终于不断取得了越来越多的追随者，他的新创作不断在舞台上、教学中扩大其艺术影响。刘德海虽然已年近古稀，他还不减当年似的继续着自己的艺术探索。他的这些探索大致可以归纳为以下几点：

（一）他将琵琶创作从一般的反映现实生活、反映社会的政治要求，扩展到一个"以人为本"的更为宽广的领域。在他的这些创作中，包含了对自然、对生活的热爱，对人们童年生活的回顾和眷恋，对历史和宗教传说的追踪，对人生的哲理性思考，以及对民间习俗的生动写照。在他的创作中，不仅可以感受到时代的脉搏，还将听众的视野伸向了古代、民间、神界，从中全面地发展了琵琶从古至今所延续的传统，和一度在中国近现代琵琶音乐创作所缺乏的、那种"返璞归真"的琵琶特色。

（二）他的这些创作不同程度地体现了一种新的艺术构思——音调和结构上的"古今中外"的自由融合，形象塑造上的偏重于对独特意境的追求(这一点既与中国古代艺术接近，也与西方现代艺术接近)。在他的创作中，可以让人们听到中国、外国、汉族、少数民族、民间歌舞、戏曲等各种音调；在他的创作中，既运用了我国传统乐曲所典型的"曲牌连缀"和"板式变化"的原则，也可以感受到为西方所典型的"主题贯穿"和"呈示、对比、再现"的结构因素；在他的创作中，既给人们感受了古代琵琶"武曲"(如《海青拿天鹅》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》等)那种威武、铿锵、急促、刚强的武士气质，又

可以听到古代琵琶“文曲”(如《浔阳夜月》、《青莲乐府》、《月儿高》等)那种幽雅、凝练、清淡、高洁的文人气质。在他的创作中,还可以看到他对琵琶“小曲”的关注,他以多年的努力所创作的、收入他“乡土风情篇”的十首小曲,可以说是沈肇州《瀛州古调》之后的此类小曲的新编。刘德海的这些小曲,不仅继承了古代琵琶小曲那种精致、简洁、富于生动意境描绘的特色,而且还有意识增加其朴实、亲切的乡土气息和时代特质,增加其作为某种琵琶演奏技巧训练的新的特征,从而使他的琵琶创作体现了一种不容否认的、整体的新的音乐风格。

(三)刘德海的这些琵琶新创作,又是建立在他对琵琶演奏技巧大胆创新的基础上产生的,他的作品带有演奏家从事创作的那种特殊的“即兴性”。中国古琴音乐的演奏离不开演奏者的即兴“打谱”,就说明作为表演艺术的音乐,在表演与创作上密不可分的基本特质。事实上,在欧洲古代(从“巴罗克时期”一直到前期浪漫主义时期)的管风琴、古钢琴、小提琴、钢琴等乐器的表演,也带有其相当突出的“即兴性”。例如,在巴赫的18世纪上半叶,所谓“音乐比赛”常常就是相互以一个指定的“主题”基础上各自即兴创作并演奏的一种比赛。传说的中国唐代康昆仑和段善本的琵琶公开比赛,实际上可能也是类似这种带有即兴演奏又创作的比赛。尽管这种传统到19世纪渐渐发生了一定的改变,但是,像帕格尼尼、李斯特这些大师的许多创作,还是带有相当突出的“即兴炫技”的特色,他们的不少创作常常就是从这些即兴演奏后才整理成篇的。器乐创作离不开对器乐演奏的必要的炫技,器乐创作的创新离不开出自对演奏技巧的创新。因此,当创作与演奏的分工越来越深入后,真正能体现器乐演奏特色的创作还是离不开演奏家的创作,或者离不开特别善于某些器乐演奏的作曲家的创作。例如中国小提琴创作,到目前为止没有超

过马思聪所写的作品,就因为马思聪首先是一位优秀的小提琴的演奏家;中国钢琴创作中以丁善德、陈培勋、汪立三、王建中、储望华等的作品带有其特殊的重要影响,也与他们都在钢琴演奏上有相当的底子是密不可分的。但是,过去在"以西为师"影响下所产生的民乐创作,对有意识保留和发挥古代名曲那种"即兴性"的特色,却一度产生了"断层"的现象。现在,在刘德海的上述作品中可以发现,他似乎在努力消除这种"断层"的现象,从而使琵琶的演奏更好地在创作中得到自由创意的发挥。

四

(在以下的第三点中适当加入了响应近来在《音乐周报》上梁茂春先生要求就有关树立"刘德海派"问题展开公开讨论的我的看法,当时我在海南的会议的发言中只是提的"希望开展相互讨论、相互学习",当时我也不了解梁茂春先生的发言内容。)

作为一个琵琶的外行,我的上述大胆、真诚而又幼稚的感想,仅仅是为了"抛砖引玉",希望能够引起一些积极的反响和坦率的批评。最后,提出一些不成熟的建议:

(一)现在关于刘德海对琵琶弹奏技术上的创新,已开始有了一些理论性的研究和讨论。无疑,这是非常必要的、有益的,当然,也还需要进一步深入。但作为刘德海琵琶创作的理论的深入研究,还值得认真给予关注。这是能否全面总结刘德海多年潜心进行艺术创新实践的关键之所在。我想,既然是新生事物,它必然还不是十全十美的;既然是理论总结,它必然需要科学地指出其推动历史前进的一面,也需要指出其还不够完善的一面。刘德海的可贵之处就是他从不满足于自己已经取得的成就,他还在不停息地前进。对一个真正

的艺术创新者来讲，更可贵的是能听到真诚的同行们的批评，而决不是一味地歌颂。

（二）任何艺术创新都是来源于辛勤的艺术实践，任何艺术创新的客观承认也必须通过反复而广泛的艺术实践的实际检验。如果说，刘德海80年代以来的创作是我国琵琶新创作从"量变到质变"的一个飞跃，除了文字性的理论总结外，更需要通过实际表演和教学的实践来给予证实。这几年在这方面有关单位开始做了一定的努力，取得了一定的成绩，这是令人欣喜的。但是，这仅仅是初胜，还不是大胜，仅仅是在中国琵琶事业发展上揭开了新的一页的开端，还不是它的最终的胜利。希望有关方面继续进行切实的进一步的努力！

（三）从晚清到民国，在我国戏曲、曲艺、民乐等事业的发展过程中，曾出现了令人欣喜的"个人流派林立"的现象。这是我国一些传统表演艺术在特定的历史条件下逐渐走向成熟的标志，也是有关杰出表演艺术家个人业绩取得同行公认的标志。个人流派的产生所以集中在上述不到百年的历史，是有其特殊的社会背景和客观原因的。对每种艺术流派讲，一种流派的树立离不开为了同门传人能够在社会上得到承认、保护和延续。因为，当时民间艺术的发展得不到政府文化部门的支持，这些艺术的民间艺人在生活上也得不到任何经济的保障，为了个人（包括其传人及追随者）的生存，也为了有利于相互间的公开竞争，以不同门派的名义确实要比个人在社会上的孤军奋战更为有利。对我国民族器乐的发展讲，当时几乎没有什么职业性的民乐艺术家，大多是作为个人"自娱"参与活动，对他们来讲似乎更重要的是为了自己门派能立足于社会这个目的。其实艺术历史上所提的各种个人流派（尤其指戏曲、曲艺界）都是后人（包括其直接的传人）所树立的。这些流派的创始者本人，当时只用一般的"艺名"而没有什么"派名"。像谭鑫培叫"小叫天"、周信芳叫"七龄

童"(后又改为"麒麟童")等。而民乐界的流派,最初更只是某个地方风格的演奏集体的称呼,如古琴界的"虞山派"、"广陵派"、"诸城派"、"九嶷派",琵琶界的"浦东派"、"平湖派"、"无锡派"、"上海派"(近来才被人们称之为"汪派")等都是。甚至在某些流派的成员中,各人还原来有其不同的师承关系,这些流派的确立是同门子弟(包括不同门派的艺友)经过相互切磋、探索、创新中自然地形成的。作为历史研究,为了便于理解某种表演艺术风格的艺术特色和师承关系,运用这些概念可能是有益的。但是,过去的某些地方小报、某些"戏报"和"戏刊"上,愈益发展的对名艺人的各种无聊吹捧(如在提出"四大名旦"之后又大肆宣传什么"四小名旦"、"四大坤旦"、"四块玉"等)、无耻攻击及传播各种流言飞语的"花边新闻",都是一些"帮闲文人"、新闻媒体"炒出来"的,并形成了一股乌烟瘴气浊流。当时除了在个别艺术品种中始终保持不同流派艺人之间相互尊重的情况(如曲艺中的苏州评弹等)外,个人流派在整个表演艺术发展的过程中,后来常常又难免会成为影响本行同仁之间的团结的消极因素。

因此,在30年代的中国古琴界,以查阜西、彭祉卿等人为主组成的"今虞琴社",其目的之一就是想沟通古琴界的不同门派以实现更好地团结的愿望;当时在"新文化运动"影响下程砚秋所创办的"中华戏剧学校"、欧阳予倩创办的"南通伶工学校"、王泊生所领导的"山东实验剧院",以及叶春善、萧长华所领导的著名的"富连成班"中,就已开始打破了不同门派之间的隔阂才取得了比以往一般的"班社"所难以取得的成绩。在50年代之后大多数戏曲、曲艺、民乐界的优秀代表(如梅兰芳、程砚秋、周信芳、袁雪芬、吴景略、刘北茂、蒋风之、陆修棠等等),为了更好地推进社会主义的民族艺术,一度也不太强调各自的门派。"梁文"反驳我说"不是不太强调",而是"不能、不敢强调"。遗憾的是梁先生对我的反驳除了搬出了江青在

“文革”中的一句话(但没提出处)外,没有提出任何真凭实据。而且将江青在“文革”期间的话语作为反驳“文革”前的情况,也似乎有点利用“大帽子压人”味道。我认为刘天华之所以能在二胡表演和创作上做出杰出的贡献,恰恰就是在他生前中国二胡界根本就不存在什么门派,他也完全没有意识到要去树立自己的门派;刘德海之所以在其琵琶表演艺术上能够做出超出其前人的成就,也正是由于他具体感受到“门派林立”的状况限制了艺术的创新发展,他宁肯一时被自己的老师和一些同行误会而顶风前进。对于门派问题我想刘德海是深有感触的。我非常赞成他在最近这次聚会上所做的回顾:“我完全可以成为浦东派和林石城的传人”,但是,“我看到了琵琶和民乐的危机,家底越来越薄了”,“要继承传统‘活’的精神,谁能突破谁就领先。”(见《音乐周报》2004 年 12 月 31 日的文章《天涯论剑琵琶行》末尾一段)

在新中国初期为了培养艺术表演新一代接班人,许多老艺术家将凝结各自门派特色的经验、技术传授给青年学生的根本目的,是为了培养具有社会主义觉悟的、为人民服务的新人才,而不是为了要给自己艺术门派进行“续香火”。因为,他们都很清楚,每个表演门派既有其宝贵的经验,也存在其明显的局限。社会主义文艺所要求的是,能够在破除狭隘门派观念的前提下广泛吸收各有关门派的优点,培养出真正能够代表中华民族某种表演的新人。所以,新中国建立以来,尽管出现了许多优秀的戏曲、曲艺演员,尽管涌现了无数优秀的戏曲曲艺的新演员和民乐的新演奏家,但我们在戏曲界、曲艺界、民乐界对那些老一辈的代表性艺术家有时还与原有“流派”相联系外,对所有的新人都没有封以什么“派”。因为,这样做对新人的继续提高和对所属的艺术品种的新的发展并不利。刘德海的成功,可以说就是他始终坚持更好地发展中华民族的琵琶艺术这个更为宏

伟的目标而长期承受了来自传统门派的不小压力的结果。

近年来，我们有些同志在纪念刘天华、刘北茂时提出应建立所谓二胡的"刘派"，还产生了"江阴说"和"北平说"的争论。现在，又有人提出应建立所谓琵琶界的"刘派"，甚至在一家媒体对这次会议的综述中还莫名其妙地提出了什么"清一色刘家军"、"清一色刘版真品"的说法，仿佛这次的盛会是中国音乐学院和中国民族管弦乐学会为了在琵琶界树立一个新的琵琶门派——刘家军"的誓师大会。我对这些意见和说法很不赞成，我认为这与刘德海在会上诚挚表明自己的启蒙老师是林石城先生的态度是很不协调的。上述这些说法是既不利于中国琵琶界的广泛团结的，也是有悖于刘德海多年艰辛创业的初衷的。为了中国琵琶事业的进一步新发展，更迫切的是同行间不同学术见解的相互接近、相互促进，而不是发起一个各搞一派的"流派运动"来展开所谓"相互标榜"！而且对于"流派"的出现，关键是要取得同行(特别是不同门派的同行)的公认，而不是由哪一个业外人士所"封"的。诚挚地希望在不久的将来，有关方面能再召开一次容纳各方面代表人士的琵琶大会，共同为中国琵琶事业的繁荣发展做出更大的努力！

从对萧友梅音乐思想的评价想起

——为“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会而写

（发表于《人民音乐》2007年第二期）

萧友梅是我国近代音乐发展过程中资历最老、学识最丰富的第一代音乐家的代表。他曾是北洋政府“国歌”的作曲者，又是当时北京三所国立音乐教育机构的创办人和实际工作的领导人，也是当时中国音乐界最重要的一位活动家。这样的身份，以及他所处的时代，使他经常要通过“讲话”、“作文”等形式，向社会发表他对音乐的见解。而且，他的这些见解，无疑对当时中国音乐文化的建设起了较深的客观影响，具有相当的代表性。作为中央音乐学院“萧友梅音乐教育促进会”隆重举办这样一次活动，认真总结萧友梅音乐思想的历史经验，是很有意义的。衷心祝贺会议取得成功！

作为当时最有影响的音乐教育家、音乐活动家，萧友梅的音乐思想大多是结合其音乐教育和社会音乐活动而发表的。我认为，从他的众多言论和著述中，基本上可以看出他的思想核心是“音乐救国”。这是他将自己毕生精力投入于中国音乐教育建设的主要出

发点,即"普及国民音乐教育、救起音乐不振的中国"。具体可以归纳为以下几点:

一、萧友梅多次发表的有关建设中国新型音乐教育的主张,是"以西为师"

具体即:按照欧美的音乐教育模式创办中国的音乐教育,以利于中国的年轻音乐学子系统掌握西方音乐的科学经验(如基本乐理、现代记谱法、和声学、键盘乐器等),以此作为改造中国"旧乐"、建设具有中国"民族性"的"新乐"。萧友梅的这个观点与赵元任、刘天华的观点是基本一致的,也是当时大多数中国专业音乐家所持的观点。但萧友梅对中西音乐的关系上基本主张"学贯中西、兼收并蓄",具体在"音专"的专业设置和课程设置有一定的落实。

应该指出"以西为师"并非是主张"以西代中"、"全盘西化"。虽然萧友梅公开承认:"西方音乐随着时代的步伐不断向前进步了,而中国音乐的发展是停滞落后了",但其目的不是为了要彻底否定、抛弃中国的传统国乐,而是为了要使中国音乐的建设尽快赶上世界音乐的发展进程。所以,将萧友梅等人的观点说成是宣扬"欧洲中心论",把萧友梅等人的努力说成是:造成中国近代音乐的发展走了一条"欧洲中心论"的"错路",仿佛这些前辈们的功绩不值一提,反倒是"遗患无穷"。这种看法是反历史唯物主义的。

二、萧友梅的美学观点基本上是秉承蔡元培提倡"美育"的文化方针,亦即"为人生而艺术"的观点

他的办学和创作都体现了发展中外历史的鼓舞人心的健康音

乐传统。他不仅不笼统地反对“本国民族音乐的传统”,还力主推进收集、整理、学习“民歌”的工作。他只反对那些鼓吹资本主义生活方式的、低俗颓废的黎锦晖式歌舞音乐。显然,他的这种美学观点得到了黄自、刘雪庵、贺绿汀、程懋筠等音乐教育家的支持,也对田汉、聂耳等革命艺术家有一定的影响。现在有些同志认为黎锦晖当时受到了“学院派”偏见的排斥,又说黎锦晖当时受到了幼稚的“救亡派”的“左”的压制。这种看法既不符合历史的真实,也违背了艺术的美应该是“真、善、美的统一”的基本原则。通俗音乐是人们所需要的品种,但不等于它不存在“高低、美丑”之分。恰恰相反,在这个领域里黎锦晖等人的所作所为,还真是一个令人忧虑的现实问题。萧友梅等人和聂耳等人当时批评黎锦晖的所谓“家庭爱情歌曲”和“成人歌舞”,也正是从这一点出发的。

三、萧友梅的政治立场——爱国主义与正统观念

萧友梅与孙中山是同乡,两家又是世交,他还在孙中山从事革命的困难时刻从同情支持孙中山的革命工作,一直发展到参加了孙中山的“同盟会”,并在辛亥革命后担任了孙中山临时大总统府的秘书。尽管后来他一度在“北洋政府”的统治下也担任过公职,还曾是“北洋政府”正式颁布的“国歌”的作曲者。这在“北伐战争”爆发前,多数中国人都承认“北洋政府”的合法地位(连孙中山都曾为了与北方谈判接受邀请到了北京)。当 1927 年后,在南京国民政府正式成立后,萧友梅受蔡元培的影响接受了南京政府的公职(国立音乐院教务主任、代理院长,及国立音专校长等)。这一切说明萧友梅的爱国思想与他的正统观念是不矛盾的。他的这种爱国立场还推动他在“九一八事变”和“一·二八事变”后,明确地表明了自己支持“抗日救

亡”的立场。一方面爱国、一方面拥护政府，对萧友梅来讲，是可以两者兼顾的。这一点正像他在“七七事变”揭开全面抗日战争之前，他的爱国立场与他一心想办好专门培养专门音乐人才的“国立音专”，两者之间也是可以兼顾一样，他当时没有感觉对那样的办学方针、音乐思想等有什么矛盾。

但是，当华北的“七七事变”加上上海的“八·一三事变”，面对着侵略者的炮火大举进攻我国的中原领土，面对着大量无辜同胞的流血牺牲，以致作为祖国象征的首都南京也告陷落，萧友梅开始严肃地思考艺术与时代、民族、人民的一系列根本问题，思考艺术教育应发挥什么社会责任等过去所没有想到的问题。在他向当时政府教育部领导的“报告”中，他公开表示：“在这回的大变动当中，所有的制度和组织、理论和方法，都将跟随着客观条件和需要的转移，大大地起了变迁。”他痛感“高深专门人才的养成，现在不是时候了”，“这种专门人才，在太平盛世固然是可宝贵的，在非常时期，则未必能在音乐上有所贡献于国家。”他提出了“音乐是精神上的国防的建设者”的思想，他认识到“民族意识之醒觉，爱国热忱之造成，实为一切国防之先决条件。”为此他从美学上强调了“音乐对于集体生活的功用”，认为“凡是艺术都是实用的”，“音乐——和别的艺术一样——无论在实际上或理论上都应该、并且的确是实用的”，“音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务。”在他的这一“报告”中，他实际上承认过去我国（当然也包括国立音专在内）所实施的教育方针，实质上是一种要不得的、带有“超然的观念”和“技术万能观念”的“奢侈品的音乐”和“个人主义的音乐”。因此，他庄严地号召：“提倡服务的音乐”、“提倡集团歌唱”、“提倡军乐队”、“音乐到民间去”，一直到“从服务中建立中国的国民乐派”、“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”，以及“为国家

应如是，为音乐应如是，亦只有如是，才可希望找到那二十年（这里无疑是指萧友梅从1918年初毕业于莱比锡音乐学院，到1937年底他写这份报告的二十年）来无处寻觅的中国音乐的新生命。”

显然，这不仅是萧友梅的一份工作报告，也是他对自己二十年来为建设中国音乐所经历的全面的思想的总结，他从祖国、民族、人民的角度看到了自己过去的不足，初步找出了解决长期矛盾的出路。应该说，他在这个“报告”中的种种思考是非常真诚的、深刻的，特别是他对以往奉为“圣典”的欧洲音乐发展和被视为“学院派”办学经验的分析批判，比现在有些同志一再指责的所谓“救亡派”的用词还要严厉，他从中得到的有关中国新音乐建设的瞻望（即“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”和“为国家应如是，为音乐应如是，亦只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命”），比现在有些同志一再指责的所谓“救亡派”的期望，则不仅“不谋而合”，甚至还“有过之而无不及”。说明在国家存亡、民族大义面前，大家的心，包括对艺术的观点，开始真正连在一起了。要是萧友梅的这个“报告”的精神能够得以实现，我想中国近代音乐教育在中国民族解放中所发挥的作用肯定会有大的改变。但是，客观的事实是萧友梅的这些发自内心的呼吁竟遭到当时统治当局的“不理睬”，他的美好的梦想并未受到丝毫的重视，甚至被长期“尘封而不为人知”。倒是那些现在一再被有些人指责的“以吕骥为‘一把手’的‘救亡派’”，在中国共产党的支持下，办起了基本符合萧友梅的“报告”精神的鲁迅艺术学院音乐系。历史的辩证法就是如此，只要是符合历史发展、符合大多数人民利益的主张，即使某人碰了壁，总还会有其他志同道合者接上去，任何不合理的挫折总挡不住历史巨人的前进步伐的！我想今天我们重新会聚一堂研讨萧友梅有关建设中国新音乐文化的思想的意义也就在于此。

将一切奉献给祖国音乐事业的音乐家——苏夏教授

（发表于《人民音乐》2005年第四期）

盼望已久的庆祝苏夏教授八十华诞系列活动在今年3月19日正式隆重启动，来自校内外的音乐界老一辈专家学者，包括苏夏教授历届的学生和来宾，都济济一堂参与有关苏夏教授艺术成就的座谈，会上院的党政领导给大会、给苏夏教授做了诚挚的祝词，会议主持人还宣读了来自各地音乐学院和国外他的学生的热情洋溢的贺电。晚上学院音乐厅内由中央芭蕾舞剧院交响乐队、国家交响乐团合唱团、中央音乐学院声乐系和钢琴系的演员们，严肃认真地表演了苏夏教授的各种形式的代表性作品。人们以惊异、激动的心情对苏夏教授的作品和演员们的精彩表演报以发自肺腑的热烈掌声。许多对苏夏教授熟识的老朋友、老学生都对第一次较全面地听到作者作品的实际演出感到无比欣慰，许多年轻学生和听众对这位朴实谦逊又不甚了解的老音乐家的艺术成就，流露出惊讶和敬佩。苏夏教授在我国音乐界、作曲界的名望是众口一词的，但对许多年青一代来讲，还比较生疏。因

为，苏夏教授几乎毕生默默地在我国作曲教学领域进行辛勤耕耘，他从来不对自己做任何张扬，以致有的媒体至今还不知道苏夏这个名字！我作为从1949年就得到他的亲自教诲的老学生，感到有责任向广大读者对这位尊敬的长者做简要的介绍，并以此表达自己对老师的崇敬和祝贺！

一

苏夏教授原名苏学衡，1924年10月15日出生于广州的一个贫苦工人的家庭，在小学毕业后他即失学。全面抗战爆发的前夕，他毅然离乡背井走上了投身革命之路。1940年他被选送到广东省艺术馆的音乐短训班学习，1941年秋，他得以进入广东省艺术专科学校音乐系学习。1944年冬，他又插班进入重庆国立音乐院，专攻作曲和作曲理论。1948年在各门课程基本修毕的情况下，他提前离校，到上海参与在中共地下党领导的“新音乐社”的“中华音乐学校”任教，并正式改名为“苏夏”。新中国诞生前夕，他随李凌等同志参与了新建的中央音乐学院的筹建，具体分工担任校舍改建的基建工作。当年12月初，学院的教学工作开始走入正轨，他就在该院作曲系任教，具体担任作曲系一年级的班主任及负责该班部分学生的和声课教授。这是中央音乐学院作曲系，也是苏夏教授从事作曲教学的开始，当时苏夏还只是一位年仅二十五岁的青年教师。1951年秋，当中央音乐学院设立专门为大批战争年代没有得到系统学习的“干部进修班”时，他担任了该班的“班主任”，同时也担负了对一些来校进修的、在各地已经担负音乐领导工作的“老干部”的作曲指导。从1953年后，他的教学工作更集中于对作曲主科的作曲教学，并不久就接任了原来由系主任江定仙所兼任的“作曲教研室主任”，直到1986年他正

式离休。所以,他是中央音乐学院作曲系担任这一职位最长的一位主任。同年秋,他被批准为中央音乐学院博士生导师,一方面继续坚持在作曲教学的战斗岗位,另一方面得以更多地投入于自己的音乐创作和有关音乐创作的理论研究。

由此可见,苏夏教授一生的主要精力几乎都投在了对作曲和作曲理论的教学工作。为了不断提高自己的教学质量,也出于一个作曲家的心愿,他在课余始终没有放弃自己的创作实践。同时,为了促进整个中国音乐创作的发展,特别在“改革开放”的80年代后,他还密切联系当时的实际,写下了一系列颇有分量和见解的音乐评论和专题性的理论著书。贫苦的出身和早期的革命经历,铸就了他勤恳努力勇于奋斗的性格;民族的解放和劳苦大众的命运,促发了将他毕生自觉站在人民革命斗争一边的哲学观和艺术观;从旧社会走向新中国的亲身经历,培育了他毕生追求实事求是革命真理和发展中国社会主义音乐事业的坚定抱负。他关爱每一个学生的成长,他珍惜自己的艺术生命,他更关注整个中国音乐事业的健康发展!

二

从20世纪以来,中国的职业音乐家,绝大多数都是在挂职于高等音乐院校的前提下从事其音乐活动的。苏夏教授也不例外。作为中央音乐学院作曲系的教师,他经历了整整五十五年了,担任了长达四十多年的“作曲教研室主任”的职务。因此,可以说,他是中央音乐学院过去制定和推行具有自己特色作曲教学体系的实际领导之一。当然,中央音乐学院在作曲人才培养所取得的成就是作曲系所有教师共同努力的结果,但不可否认苏夏教授对它所做出的重要贡献是相当明显的。特别经他亲自培育的年青作曲家的数量之多和质

量之突出是非常可观的。如作为他的主科学生(本科、硕士、博士研究生,以及干修班等)就有:

徐振民(教授,曾任南京艺术学院音乐系主任,现任中央音乐学院作曲博导,他的多部交响音乐作品如《枫桥夜泊》等均在国内外获奖);

王竹林(作曲家,曾任战友歌舞团团长、创作组长,二胡与乐队《边疆叙事》、民乐管弦乐《雪趣》、歌舞表演《野营路上》等作品的作曲者);

符任之(香港著名作曲家,歌剧《倾国魂》、交响乐《香港组曲》等作曲者);

萧　珩(著名电影作曲家,曾任职上海电影制片厂,曾是故事片《红日》、《苦菜花》、《咱们的牛百岁》等影片和歌曲《谁不说俺家乡好》等作品的作曲者);

于苏贤(教授,曾任中央音乐学院作曲系"复调教研室"主任、博导);

李西安(教授,曾任中国音乐学院作曲系主任、院长,中国音协书记处书记、《人民音乐》主编等);

施光南(著名作曲家,曾任中国音协副主席,是《打起手鼓唱起歌》、《祝酒歌》、《在希望的田野上》等优秀歌曲和歌剧《伤逝》的作曲者);

戴于吾(作曲家、编审,曾任人民音乐出版社编辑室主任、副总编辑、总编辑);

鲍元恺(作曲家,天津音乐学院作曲系教授,"中国风"交响音乐大型系列《炎黄风情》及舞剧《精卫填海》等作品的作曲者);

关迺中(著名作曲家,曾任香港中乐团总监,民乐交响诗《拉萨行》和民乐交响合唱《白石道人词意组曲》的作曲者);

郭文景（著名作曲家、教授，曾任中央音乐学院作曲系主任，歌剧《狂人日记》、交响乐合唱《蜀道难》、钢琴与乐队《川崖悬葬》等作品的作曲者）；

周　龙（著名作曲家，美国哥伦比亚大学博士，交响乐《广陵散》、琵琶与乐队《霸王卸甲》、弦乐四重奏《琴曲》、民乐重奏《空谷流水》等作品的作曲者）；

周勤如（中央音乐学院硕士、美国加州大学博士，美国学术刊物《音乐中国》的主编、刊物发行人）；

唐建平（教授、博士，现任中央音乐学院作曲系主任、博导，是大型舞剧《菊豆与天青》、《布依女儿》、琵琶协奏曲《春秋》、室内重奏《玄黄》等作品的作曲者）；

以及王仁樑、陈晓勇、温涛、杨勇、王非、罗新民、李爱华、季承、袁燕妮、胡海林、陈翔羽、佘华盛、彭家榥、赵易元，以及沈亚威（南京军区政治部文化部长）、洪飞（山西省音协主席）、黄歌（上海广播电视艺术团团长）、梁克祥（中国歌剧舞剧院作曲家）、高介云（天津音协，歌剧《赤叶河》作者之一）、李桐树（总政军乐团副团长，歌剧《刘胡兰》作者之一）、杜利（中国音乐学院副院长）等干修班的进修生，共计约六十人。如果再加上在1949—1952年他在作曲系担任作曲理论课的学生（其中也有不少后来在中央音乐学院或其他音乐院校任教的骨干教师，如吴式楷教授、何振京教授、杨子星教授、徐源教授等），其总数估计接近百名。苏夏教授数十年如一日地将他的心血灌注在中国的作曲园地，培育了那么多的出色的音乐人才，而且通过他们接着又培养了更多的年青新人才。现在在各高等音乐院校工作和学习的中、青年作曲者，有不少已是苏夏教授第三、第四代的学生了。

除此之外，还必须提出两位特别值得瞩目的、现在在欧洲当红

的作曲家。一位是苏夏教授唯一的儿子苏聪，曾在德国深造获得博士学位，并因参与电影《末代皇帝》的音乐创作获得“奥斯卡奖”及国际上许多奖项。虽然由于“文革”等客观原因，苏聪无法进入中央音乐学院作曲系得到自己父亲的亲自教诲，但他的成长与苏夏教授的耳提面命、细心关怀还是分不开的。另一位是在2002年获得法国“贝藏松”作曲比赛唯一大奖的“新星”田蕾蕾，她就是最早得到苏夏教授精心培养才考入中央音乐学院作曲系的。

当然，必须指出，上述所有得到苏夏教授培育的年青音乐家的成长离不开中央音乐学院的环境，离不开其他老师的配合教导和深入引导，更离不开他们个人的长期辛勤努力。但是，苏夏教授作为这些蓓蕾的园丁、作为他们茁壮成长的最早引路人，他所付出的心血是所有学生终生难忘的。

关于苏夏教授的教学，就我个人的体会，他既体现了我国从萧友梅、黄自、陈田鹤、江定仙所确立的德国学院派教学的严谨精神，又渗入了我国从聂耳、冼星海为主的“新音乐”的进步影响，加上新中国建立以来对苏联作曲教学体系的新的认识和他较早清醒地认识当时强加给苏联音乐界的日丹诺夫讲话的阴影，以及在“改革开放”的新历史时期对如何正确对待现代主义西方音乐的冷静和谨慎。在他的具体教学中，一直坚持对传统技术经验的继承学习和在实际创作中自由创新的相互结合。即使在新中国初期他教我们学习和声学时，他一方面严格按照所选定的教材布置有关的学习要求，他还要我们从巴赫的“圣咏合唱”和法国近代和声学大师丢波阿(F. C.T. Dubois)的“和声练习”中去分析、借鉴其和声连接的写法和训练自己的和声听觉，从中让我们对西方的传统和声理论有完整的理解。但是，在基础和声部分讲完后，他就要我们学习如何将这些和声的规律做进一步自由的运用(当时称为“高级和声”)和如何与我国

民族音调的自由结合(当时称为“民族和声”)。在这些学习中他引导我们接触了大量中国30年代知名作曲家对和声民族化方面的探索,并有目的地借鉴了苏联现代音乐(如肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等人的作品),苏联东方加盟共和国著名作曲家的音乐(如哈恰图良、塔克塔基什维里、阿鲁秋年、巴巴扎年等人的作品),以及西方现代“印象派”、“新民族乐派”(如德彪西、拉威尔、巴托克、柯达依等人的作品)的音乐。今天看来,当时他的艺术眼光还是比较宽阔、灵活、大胆的,他的主张实际上跟当时音乐界的主流思潮(主要指对西方现代主义音乐的排斥和批判)是有违的,然而,这些不仅对我们如何灵活掌握和声学的理论和实际运用大有好处,也使我们大大拓宽了自己的艺术视野。

但是,当80年代音乐界升起一股强劲的崇尚“现代主义西风”面前,他却明确不主张将“开放”简单解释为“反传统”,他极力维护保存在“传统作曲教学”中的科学性和严谨性。甚至一度为一些年轻的学生所误解,把他看成是系内固守传统的“卫道士”。其实,他对于整个新生一代的作曲家(如谭盾、叶小纲、郭文景等)的成长是非常关爱的,无论对他自己的学生或对其他老师的学生,他都切望他们能够得到健康的成长,他都充分全面地估计他们在创作上的优点和缺点,他一心向往的是中国现代音乐创作能够沿着社会主义的道路,坚持现实主义的原则,体现出新的具有中国民族风格和意蕴的特色,不断在国内外乐坛放出更为灿烂的光彩!

三

人们对到苏夏教授八十寿诞才能听到他的作品音乐会很感慨,为此人们做了各种善意同情的猜测。我认为主要还是客观环境的限

制。中国近百年音乐发展的实际决定了过去几乎没有“自由的职业作曲家”,绝大部分学习作曲的音乐家走上社会,唯一能够立足的就只是在某所学校内任职。因此,其本职的工作就是从事作曲理论的教学,创作只能屈居次位。从萧友梅、黄自、谭小麟、陈田鹤、江定仙等起就是。新中国建立后,尽管在少数音乐表演团体开始有一些专职作曲家,他们的创作必须首先满足本团的或上级规定的演出任务的需要,几乎也没有什么个人支配的自由。当时如果不是为了作为“已故伟人”的纪念,作曲家想举办个人的作品音乐会是根本不可想象的。到“改革开放”后,上述政治环境的限制取消了,却又受到了“市场经济”的限制。所有想举办个人作品音乐会都要作者能筹到有关政府或企业的出钱才行。据我所知,前几年苏夏教授作品音乐会所以开不成的主要原因就在于此,这次能够开成的主要原因,也是“钱”的问题获得了较好解决的结果。在中国至今还有相当一批有成就的作曲家(尤其是老作曲家)还没有摆脱这种新的困境。

当然,过重的教学工作确是造成苏夏教授作品数量不多的一个实际原因,但他始终对自己的创作实践是抓得很紧的,而且,在极其繁忙的教学负担的压力下,他几乎对音乐创作的各个领域都做出了一定的努力。在他前期(1948—1979)的创作中,在社会上得到及时反响的只有:根据中国民歌旋律的独唱改编曲集《新民歌集》(1948年)、钢琴小品套曲《苏北组曲》、《第一弦乐四重奏》(1956年)、小型舞剧《东郭先生》(1957年)等,在这些作品中,旋律的通畅、形象的鲜明和运用民族音调给予现代多声化的处理,似乎是他在创作技术上比较关注的问题。而像他这阶段所写的政治思想内容更加充实、题材选择更加广阔、音乐风格更加丰富、艺术构思更加宏伟、创作技巧更加纯熟多样的大型的作品, 如:《新中国大合唱》(1949年)、《长安街大合唱》(1949年)、舞剧《有情人终成眷属》(1957年)、歌剧《阿诗

玛》(1959年)、交响曲《边寨之歌》(又名《献给边疆青年建设者》,1959年),以及写于"文革"期间的多乐章大合唱《壮丽的诗篇》等,均因种种原因而未能得到及时公演。在他的后期(1979—2000)的创作中,他似乎将注意力更集中于艺术歌曲和钢琴独奏等室内性创作的领域,似乎他力图在音乐创作上向一个更加宽阔的高度继续进行攀登。与此同时,他以更多的精力结合自己多年从事作曲教学的经验,撰写了大量有关江文也、马思聪、施光南等作曲家的研究和评论,参与音乐界有关在新的历史条件下中国音乐创作发展的思考和讨论(均收集在2004年由中央音乐学院出版社出版的《当代音乐创作论文集》,以及撰写针对社会作曲者为对象的作曲理论教材《歌曲写作》(1979年,人民音乐出版社)和《和声的技巧》(1984年,上海文艺出版社)。在这阶段大型音乐作品方面,他只写了清唱剧《血写的课文》(这是1989年根据他1984年创作的交响合唱《在洁白的雪地上》改写的),和为了香港回归由他自己作词作曲的《香港之歌》。遗憾的是,这两部作品当时都没有得到及时的、应有的社会反响。

综上所述,苏夏教授是一位历经抗战前的社会苦难、抗战时期的革命烽火,从一位革命文艺工作者走上音乐最高学府的神圣殿堂,为培养新中国几代的青年作曲家的成长、为中国社会主义音乐事业的健康发展,兢兢业业、任劳任怨地奉献了自己最宝贵的青春年华,体现了一种"鲁迅式"的、始终如一的"甘为孺子牛"的高贵品质。尽管他个人的创作,直到自己黄昏之年才逐渐散发出其沁人心脾的芬芳,他那质朴深厚的艺术见解、他那直言不讳的循循教诲都已如涓涓细流渗入在他无数优秀的学生的丰硕成果中,并还将随着他的著述的发行滋润代代音乐人的心中!

我对黎英海及其音乐创作的了解

——在黎英海教授八十华诞学术研讨会上的讲话

一、我与黎英海的接触

我与黎英海本来分属两个学校，50年代他在上海音乐学院作曲系，我在中央音乐学院作曲系，他比我大两岁半。但是，给我印象最深的首先是1959年上海文艺出版社出版了他的著作《汉族调式及其和声》和钢琴曲集《民歌小曲五十首》（该曲集于1956年就出版了，实际上它是黎英海上述研究成果的实践基础）。因为，当时我们这些学习作曲的，尽管课堂上学的绝大多数是欧洲（包括苏联）的音乐及其理论体系和写作经验，但我们对如何将西方的作曲技术运用来写作多少有点中国风格的音乐还是比较关心的。当时，有关这方面的研究成果实在不多见。只记得在它之前1948年有过一本王震亚的《五声音阶及其和声》出版。因此，黎英海的上述著作一出版就为其内容的丰富、语言的简明通顺和条理的清晰严谨，引起我很大的兴趣。特别是他对中国民族调式体系的梳理和将

中国调式这种五声七声风格与传统和声的三度叠置原则的结合实验，使人们比较便于理解，尽管当时我还不能很好地消化它。对他的钢琴曲集我也很感兴趣，认为他对中国民歌的多声化的这种实验，很接近当时为我们所崇拜的匈牙利巴尔托克的《小宇宙》，对我们学习、运用西方作曲理论的民族化很有启发。

60年代初，我与黎英海开始有了直接的接触。那是我们都到四川音乐学院去招生，他作为上海音乐学院的招生工作负责人，我作为中央音乐学院的招生工作负责人。虽然我们并不住在一处，他一个人住在“川音”的一栋小楼里，我与我院的王治隆、姜家祥老师住在外边的旅社。但他常常热情邀我去他住处，还请我喝他从家乡带来的泸州大曲，加上买好的酒菜。两个人躲在一处自得其乐。那样的相聚，使我觉得他很健谈，没有什么架子。

再后来，是在1972年我们彼此先后都从下放锻炼的“部队”抽调到“中央五七艺校”音乐系教课，而且我们还住在同一座楼里，彼此碰面的机会就更多了。当时给我最深印象的是他在教课之余创作了一首钢琴独奏曲，即以琵琶曲《夕阳箫鼓》为素材改编成钢琴曲。尽管他用了原曲的曲名，但给我的印象是他在创作构思、形象塑造上，更多地吸收了30年代经过“大同乐会”改编为民乐合奏的《春江花月夜》。他当时曾很虚心地将他的考虑征求我的意见，我也曾坦率地表明了我的感受。

后来，在1973年两院合并为“中央五七艺术大学音乐学院”后，我们仍算是同一学校的同事。在许多中国音协召开的有关音乐创作的会议、在有关编辑《聂耳全集》时，我们是同一编委会的成员，在江西庐山进行“全集”审稿时，也同住在一处将近二十天。在80年代北京音协一次改选时，他被选为副主席，我被聘为北京音协的理论创作委员会主任。我们还一起进行了有关歌曲评奖的工作，一起在平

谷进行了总结建国四十年音乐工作的研讨，等等。

在众多的接触中，我感觉黎英海同志发表自己的意见坦率积极，尽管有时有些主观教条，甚至不怕别人误解，因为一切都出于他对我国文艺、音乐事业的发展的关心和热诚。

二、对黎英海音乐创作的点滴了解

对黎英海的音乐创作我未曾做过全面的研究，从点滴的接触中最使我留下深刻印象的是他很善于为歌曲配伴奏，他所配的伴奏数量虽然不多，但从我听到的一些都可看出他是很细心地从理解作品的内容出发，去考虑应该如何选择恰当的钢琴语言配合声乐的演唱，共同创造符合内容要求的形象和意境，有时甚至给原歌曲旋律增添了令人难忘的诗意。例如他为新疆民歌《嘎哦丽泰》所配的伴奏（黎信昌演唱）和他为聂耳的儿童歌曲《雪花飞》和《饥寒交迫之歌》（见《聂耳全集》下卷），都是充分体现原曲那种简朴、深情的感情，以非常精致、素淡和宁静的钢琴织体轻轻地配合着歌声。前者以声乐与钢琴对答式的结构，更渲染了歌唱者对自己的情人的爱慕感情的抒发，后者则以琴声轻轻地衬托与歌声形成线条清晰的对位，加深了这些天真可爱的穷人孩子和年轻而穷苦的母亲那种发自内心的纯朴真情。从这些钢琴伴奏中都恰当地勾画出一种静的美，用的音非常少，声部线条的对应非常清晰，可以看出作者对钢琴这一乐器的音色和表现的掌握非常精到，他决不浪费运用音乐素材，甚至不浪费一个钢琴弹奏的音符。正好跟当时不少时髦的、拼命在钢琴上“大海一通”的风格完全不同，那种风格只能唬人，实际上正是不甚懂得钢琴或作曲的通病。当然，在作者为聂耳配写伴奏的歌曲中也还是多样的，例如为《塞外村女》所写的伴奏，为了符合歌曲题材反

映农村生活的需要，叙述的是一位农村故娘内心的隐隐伤痛，和原曲是以民乐小合奏的音色的需要，作者保留了原曲以竹笛与歌声对答的织体，作者在高音区奏出对位织体的民间旋律的前奏和间奏，并配以四五度结构的音块、附加二度的音块和类似“创意曲”式的两个声部的复调结合，中间还插入高音单声、类似笛声的颤音穿插，全曲形成丰富多变的三层结构的整体。对聂耳的拥有六首分曲的组歌《新女性》，由于歌曲内容是抒发一群正在觉醒的纺织女工的劳动生活和她们内心如火的激情，作者就以果断的节奏、复杂多变的音型、高音柱式和弦和强烈八度进行相结合的织体(“奴隶的起来”一段)，以及一往无前的坚定豪迈的进行曲织体作为全曲的结束（“新的女性”一段)。此外，在他为冼星海著名独唱曲《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》(均为电影《夜半歌声》的插曲，原曲是冼星海以小乐队伴奏配置的)所写的钢琴伴奏，则体现了他对富于激情的咏叹调式的音乐形象的丰富、生动地塑造。总之，我个人认为黎英海同志为中国艺术歌曲所配写的钢琴伴奏是他为中国近代音乐所做的突出贡献的一个重要方面，说明他无愧是一位钢琴、作曲双专业出身的优秀音乐家，至今都值得年轻的作曲家学习的榜样，也是值得年轻音乐学家深入研究的课题。

在80年代初，他为了配合当时中国音乐学院与中国音协共同举办“华夏之声”的系列演出，他精心创作了著名的声乐套曲《唐诗三首》以古诗词为题材的艺术歌曲。其中的《春晓》，作者抓住原诗着重表现一种在静的意境中的内心激动与感叹，将音乐分成刻画环境的“动”与抒发内心的“静”，形成“静与动”、“强与弱”、“紧与松”、“明与暗”两种对立因素的对比，将非语义性的标题形象刻画与内心感情激动的体现。结构材料集中、构思严谨，层次变化富于逻辑性的整体形象展开。尽管这里可以看出作者主要是依据欧洲艺术歌曲的技

巧来结构全曲，但仍不失一种对古代情愫的新的创造。这首作品的和声语言，虽然基本还是建立在传统三度叠置结构的基础上，但作者巧妙地利用带清角的变音，使作品的多声风格增添了清晰新颖的情调。另一首《枫桥夜泊》，则更进一步利用了在钢琴伴奏的低音持续音、非三度叠置音块（“钟声”的背景）与古诗吟诵式的歌唱将原诗那种游子长年落魄四方的伤感和无限愁思幽情巧妙地结合起来，体现了作者在寻找古代诗情的新的创意，并得到音乐界的高度赞赏。

我对于黎英海同志的研究很差，只是借他八十华诞作为向他表示衷心祝贺的、不像样的祝词。说得不对望黎英海同志及大家多多批评！

怀念黄晓庄同志

——为纪念“四八烈士”遇难六十周年而作

（发表于《人民音乐》2006年第四期）

今天我们已经作为世界的大国名列世界乐坛，但是，在中华人民共和国成立前，由于统治当局的腐败、政局的长期动荡、经济的落后，我国的音乐界一直处于艰难困苦、压抑不幸的境遇。许多才能突出或成就卓著的音乐家，常常因为种种客观的因素，促使他们活不到五十岁就过早地离开人世。像萧友梅、刘天华、黄自、谭小麟、郑志声等，均因没有得到应有的治疗而逝世。像冼星海、张寒晖、董源等，因长期颠沛流离、积劳成疾而不治。张曙是死于日寇的狂轰滥炸，任光、麦新则是遭到反动派的伏击而壮烈牺牲，聂耳则是在流亡中溺水而亡。而其中年龄最小的黄晓庄，则在他刚刚流露其过人的音乐才华、在其花季之年就成为“四八烈士”之一死于空难。

黄晓庄，贵州贵阳人，1926年出生于江苏南京。他的祖父即贵州著名的教育家、进步民主老人黄齐生，他的表伯（齐生老人的外甥）即杰出的无产阶级革命家王若飞同志。黄晓庄于1940年曾在重庆国立音

乐院短期学习过钢琴，1941 年入著名教育家陶行知创办的 “育才学校”音乐组，学习大提琴。但当时他在音乐创作上已表露出突出的才能，先后创作了独唱曲《花》、合唱曲《往哪里逃》以及钢琴曲《小花鼓》等几十首作品。1944 年赴延安参加革命工作，任延安“鲁艺”音乐系教师。1946 年因公从重庆返回延安时，于山西兴梁黑茶山遇难，时年仅二十岁！

陶行知的“育才学校”是当时重庆一所著名的进步私立学校，学员大多选自“大后方”的“战时儿童保育院”，有少数为共产党及民主人士的子弟，实行的是“半工半读”性的学制。这所学校的经费均依靠陶行知向社会的捐募，重庆的统治当局是不给一分钱支持的。但是，他们得到社会各界的同情和支持，像其“音乐组”的教师，均是当时重庆音乐界的著名音乐家和教师，如贺绿汀、李凌、任虹、任光，还有黎国荃、范继森、姜瑞芝、朱崇志、胡然、姚牧、夏之秋等均在那里任过教。这些教师在那里几乎都是不拿工资义务教学。当时“音乐组”（总共二十人不到，而且都是少年）的所谓“工”，主要就是向社会举行频繁的义演，为学校挣得少量的收入。为了演出的需要，除了表演一些现存的中外名曲外，也推动了“音乐组”的学员（如庄严、黄晓庄、杜鸣心、熊克炎等）自己动手进行创作。黄晓庄大多数音乐作品，就是为了当时“音乐组”的小型演出而写的。

根据现在保留的晓庄的手稿（其中有的还是残稿）及友人的回忆，他的创作大体可分为三类，即：一、独唱歌曲；二、齐唱或合唱歌曲；三、少量器乐创作。

黄晓庄的独唱歌曲有：《花》、《眼泪》、《守望》、《兵士，兵士，你肯不肯娶我》、《我的心呀，在家乡》、《秋思》、《仰望同情的手》及《友情》（二重唱）等。这些作品，大多采取带伴奏（钢琴或四把弦乐器）的“艺术歌曲”的模式。作品的题材，如女声独唱《花》（又名《我不情愿呀，

我的小冤家》,洪遒词)以及《兵士,兵士,你肯不肯娶我》、《丁香花开香又香》等,是反映在战时环境中的爱情,类似张曙的《日落西山》。晓庄对这类题材写得较多,旋律流畅,感情质朴,显示了作者饱含着年轻人的真挚的追求。有些(如《眼泪》、《守望》、《我的心呀,在家乡》等)是表现人们在战时对故乡、亲人的想念和对敌人的痛恨,类似贺绿汀的《嘉陵江上》。也有些是根据古代诗词谱写的(如《秋思》),表现了对情人的思念。尽管它还没有淋漓尽致地深挖出古诗词的含蓄意蕴,但作品的音乐,能在短短的篇幅宁静地体现出悠悠真情,对一位年岁还不到二十的青年作者来讲还是难能可贵的。

黄晓庄的齐唱及合唱作品是他音乐创作中最主要的部分,题材面宽而紧贴时代,音乐表述方式多样而性格突出,因而其社会影响也较大。其中像《学生从军》、《青年进行曲》、《伸出同情的手》、《迎今年的七七》等,都是以进行曲的方式体现中国人民(特别是青年)在阴暗重压的"大后方"、仍坚持支援前线进行抗日斗争的强烈决心。《学生从军》,作者有意识运用二部合唱,似乎受到当时中国青年人所喜爱的一些苏联歌曲的影响,作品音乐的进行,果敢有力、充满朝气;《凤凰山上》虽然是作为"育才"学生对学校的歌颂,其中也透发了时代的气息和接近苏联青年歌曲那种开朗奋发的性格。但是,像《十字歌》则是一首非常亲切的民歌式的齐唱曲,表现出作者对中国民间音乐开始发生兴趣,尽管他对此似乎还只是开始尝试。齐唱曲《往哪里逃》(舒模词),可能是晓庄最后一首社会影响较大的作品。该曲写于 1944 年"湘桂大撤退"之后,表现人民群众对反动派不顾国家群众、只图保存自己实力的愤怒和抗议。这首作品也表现作者力图进一步运用老百姓所熟悉的语言和感情的"民族化"的追求。旋律的进行既流畅又有力,作品后半部的二部卡农的写法自由灵活,可以看出冼星海的合唱音乐对他的有益影响。类似的还有混声四部

合唱《元旦又到了》，作者以模仿民间锣鼓的歌唱，生动体现了在欧洲反法西斯战争获得胜利的形势下，中国人民预祝抗日战争的胜利在望的欢欣鼓舞。我们知道当时在解放区曾出现了这样的作品，但在“大后方”则比较少见。女声领唱及混声合唱《我们立在》（冯至词），可以说是晓庄生前最宏伟的一首大型合唱的作品。作者运用丰富的对位化的合唱技法，配以生动的钢琴伴奏，表现中国人民对前途充满信心的自豪感和力量，说明作者在创作上不断进取、不断提高的可喜潜力。上述作品，除少数选用当时的著名诗人冯至、袁水拍、王亚平诗词等，个别还选用了古诗词外，其他作品都由他本人作词。他曾是育才学校学生诗歌社“榴火社”的成员。

黄晓庄的器乐创作数量不多，只有两首大提琴独奏和一首钢琴独奏。应该说，他的大提琴独奏在创作上还没有充分地展开。这可能与他在这方面还处在学习中，对如何发挥大提琴的演奏，特别是与中国大提琴曲的创作还只是处于初创的阶段有关。同时，运用弦乐重奏来伴奏大提琴的独奏，可能是受当时客观条件的限制，如果运用钢琴伴奏，可能会取得更好的效果。他的钢琴独奏《小花鼓》恰是一首表现力丰富、音乐生动、形式结构严谨的作品，对钢琴技巧的发挥也有一定深度。这在当时中国钢琴音乐创作还不多的情况讲，应是一首值得注目的作品。可惜作者的原谱已经遗失。最近杜鸣心同志根据回忆对作品进行了认真的整理，可能不久将在《音乐创作》上给以发表。我相信它定能成为一首具有历史意义的中国钢琴文献，充实到中国钢琴音乐遗产的宝库中。

黄晓庄到延安后也没有中断创作，在他的“日记”中曾记载有：《当我漫步在延河边》、《防旱备荒小调》、《红军打进了柏林城》等，并且正在构思一部以陕北民歌为主题的《和平交响乐》。遗憾的是上述手稿在解放战争的战乱中均遗失了，有些当时还只是一些构想，还

没有具体动手创作。

作为一个创作生涯非常短促的青年作曲家，黄晓庄的努力是引人注目的。他没有得到扎实的技术训练，没有得到安定的创作环境，只凭自己的热情和才气横溢，就在短短几年时间里留下各种形式的几十首作品（陶行知对他的挽辞中提到："肄业一学期中作曲四十八首"）是难能可贵的。当然，不能将他与一位成熟的作曲家来相比，他的有些作品还显得稚嫩，对技法的运用还没能得到充分的展开。这是客观历史环境的限制所造成的，也是中国音乐界的不幸所致。古人对一些充满才情而又不幸夭折的青年，喜欢比做遭受无情风雨摧残的鲜花加以痛惜。而晓庄则是在含苞欲放之年就遭受不幸的典型，更显得中国的过去真是不幸。这个不幸的年代现在已经过去了整整六十年了，中国已经渡度过了自己的不幸，走上生机勃勃的新时代。今天我们纪念他，不仅是为了回顾过去的音乐史，补上过去忽略的这一笔。更重要的是，我们作为后辈的音乐工作者，应以更大的努力，从前辈的遗业中取得有益的启发，为中国音乐的美好未来做出新的贡献！

精湛的演出，崇高的艺德
——听声乐教授宋承宪从艺六十周年音乐会有感

（发表于《音乐周报》2002年11月1日）

在诸多音乐表演艺术中，以声乐演唱受年龄的限制比较明显，许多中外歌唱家进入高龄（大多在六十岁左右）都及时举办“告别音乐会”而宣布退出舞台生涯。因为，人的生理条件随着年龄增长而发生的变化，必然会对自己的演唱产生这样那样难以控制的影响。例如，曾长久活跃在舞台，被称做当代世界歌王的帕瓦罗蒂，在他年届七十就决定告别舞台。在中国，能够在七十岁以上还走上舞台的歌唱家就更难了。除非歌唱者本人始终保持坚毅苦练的精神，靠对待艺术追求的无限热诚来支撑，否则几乎是难以想象的。而中央民族大学的宋承宪教授，在举办了他七十岁的个人演唱会后没几年，最近又以七十七岁的高龄举办了他“从艺六十周年的师生演唱会”，这可能在中国近现代音乐史上是一次空前的壮举。

举办师生演唱、演奏会，是当前中国老艺术家步入晚年的一个心愿，一般常常由老艺术家象征性地表演一两个曲目，而大多曲目就由自己的学生上台。这

也是人之常情，他们能够亲自上台表演，不在曲目多少，都是一种非常可贵的精神，值得所有听众的尊敬和赞赏。但是，这次宋承宪教授的师生演唱会，在全部二十个曲目中，由他个人演唱的有十二首，其时间跨度从20世纪二三十年代到90年代的各类中国代表性曲目，并拥有像《教我如何不想他》、《天伦歌》、《大路歌》、《夜半歌声》、《蝶恋花·答李淑一》等风格不同的高难度的作品。其余八首作品才由他的四位学生分担。说明这个师生演唱会宋承宪是动真格的，他勇敢地挑起了演唱会的重担。

一般讲，进入高龄必然会对演唱带来种种困难，如气息不足、音准掌握不好以至于影响到对作品表演的力度和音色的控制等。集中到一点就是由于肺活量的逐渐减弱，影响到对声带、嗓音的自由控制，也影响到对演唱音色和力度变化的符合美声的处理。尤其宋承宪教授又是一个体重将近一百八十斤、平时连站立稍长一点就觉困难的胖子，这次他不得不坐着来演唱，这就更加对演唱产生不利的影响了。但是，使我惊讶的是，无论什么曲目他都能根据内容的需要，做到气息、音准的控制符合要求，从而使他歌唱的音色、力度等方面还能做到应付自如、富于变化。大概只有一些高音区的强音，他无法像他年轻时那样发出震撼人心的效果。但是，他恰当地以弱高音的演唱做了新的处理，仍然保持全曲完整统一的效果。这充分体现了他在演唱上的扎实的功力，也体现了他丰富的艺术修养。

李凌同志在评论声乐演唱时，非常强调要“情境交融”，而主张歌唱者不要把注意力仅仅局限于“唱音”，更反对将艺术的表演变成了“炫技”。这对我国二三十年代以来的经典性艺术歌曲的演唱，更显得重要。这里所说的“情景交融”，绝不是简单表面地理解歌词字面所提示的感情处理，而是指能深入领会词曲作者在他们创造

这首歌曲时所蕴含的、符合当时时代特征的和词曲作者所处的特定环境下生发的心情和意境。这确是一位歌唱家能否达到艺术上成熟的标志。我认为,这次宋承宪教授对我国过去那些经典性艺术歌曲的演唱,是真正符合李凌同志所要求的那样,是可以作为今天年轻演唱家认真学习的榜样。另外,他对一首作品的处理非常注意局部与整体的辩证关系,他对每首歌曲的演唱总是首先从整体上把握住歌曲丰富内涵的总体要求,然后他又以此来全面关照歌曲中各个细节的具体要求和相互连接,从而使他的演唱总体感很强,又恰如其分地将所有细节的独特要求给以全面的艺术布局,然后再通过其丰富优美的歌声表现出来。因此,他所发出的音响、他所运用的技巧,都成为歌词所要求的感情的自然流露,都赋予其饱满的深意。

宋承宪教授在他几十年的艺术实践中,曾对我国汉字音韵的研究做出了极其出色又非常实用的艺术探索。他曾将自己这些研究心得写成了专著,还根据这些经验编写成教材。这些都已为音乐界及他的学生们所一致肯定。在这次他的演唱中,他又成功地做出了示范性的表演。我们知道中国音韵学的研究,是古人通过演唱宋元的戏曲所积累起来的独特经验,这也是演唱用汉字演唱的音乐所必须掌握的基本功。像刘宝全、梅兰芳等曲艺和戏曲大师,都将能否做到"字正腔圆"看做是戏曲、曲艺演员所不可或缺的根本和一生追求的目标。而过去我们声乐界所视做努力目标的、以借鉴西方美声风格演唱的经验演唱以汉字为主的中国歌曲,就常常会发生一定的矛盾。因此,从新中国建立以后,许多著名的声乐家(如黄友葵、喻宜萱、周小燕、张权、沈湘等)都自觉地向传统戏曲、曲艺学习,来克服上述的矛盾。应该说,宋承宪教授在这方面也是取得突出成就的一个。他这次演唱,就是生动体现"字正腔圆"深厚功底的范例,值得每

一位年轻歌唱家认真学习的。

至于这次几位青年歌唱家的成功演唱，和在他为许多歌唱家所编写的钢琴伴奏,也体现了他的多才多艺和他对声乐教学(特别是对我国少数民族青年歌唱家的培养)的赤诚热情。今天,在我国年轻歌唱家人才辈出的好形势下,进一步引导他们向老一辈艺术家学习,真正将这些老前辈的毕生经验学到手,我想是值得重视和提倡的。

田汉与解放前"国统区"进步音乐运动的发展

（为纪念田汉的一次学术研讨会上的发言，后发表于《音乐研究》1998年第三期）

每当听到我国庄严肃穆、激昂高亢的国歌时，我们都会想到20世纪30年代著名的作曲家聂耳。其实，如果当时没有田汉所写的歌词，也就不会产生聂耳的这支激人肺腑的歌曲。甚至可以说，要是当时没有田汉对我国进步音乐运动的全力支持，没有田汉对年轻的聂耳无微不至的关心和帮助，我国当时"国统区"进步音乐运动的开展，就不会像现在历史所记载的那样。尽管田汉本人不是音乐家，而是我国民主革命时期的一位文学和戏剧运动的巨匠，但田汉却是当时关心、帮助我国进步音乐运动向前发展的最有力的领导和前辈之一。根据不完全的史料，田汉同志对当时"国统区"进步音乐运动的推动，主要是从以下三个方面进行工作的。

一、他十分重视通过革命文艺团体的组织作用，重视将有关革命音乐工作者的队伍建设。

我们知道当1926年我国第一所进步艺术教育机构上海艺术大学成立时，曾设立了戏剧、美术、音乐等

学科，张曙就是当时那里音乐科的一位学生。但是，在这所学校成立的第二年，就由于校长的卷逃而停办。随之师生们一致推举文学系主任田汉来接管其校政，改校名为“南国艺术学院”。由于师资、设备等客观的困难，音乐科暂时没有设。后来，南国艺术学院也难以维持，才改为职业性的团体“南国社”。这些情况使田汉等文艺前辈深切感到，在反动统治的条件下，完全依靠私人的力量按照官方办学那样来培养革命文艺人才的道路，是难以走得通的。而通过建立革命文艺组织，从各条战线吸引有志于革命文艺的人才组成一支支进步文艺队伍的方式，就比较实际可行。因此，在1931年1月“左翼戏剧家联盟”成立后，他就有意识将聂耳、张曙、任光、吕骥、麦新、冼星海等音乐家均先后吸收入“剧联”（有些材料还提到沙梅、贺绿汀等也参加过“剧联”），从而有利于使这些音乐家先直接参与“剧联”所开展的一切活动。同时，根据当时客观工作的需要，在“剧联”的领导下，又建立了直属“剧联”的电影小组及其影评小组。聂耳就是1932年4月与田汉会面后，被正式吸收入这些组织的。

1933年初，新的形势迫切要求建立正式的左翼音乐阵线。又是在田汉的直接推动下，先后成立了“苏联之友社”的音乐小组和“剧联”的音乐小组。这些最初的左翼音乐组织，最先都是由田汉亲自代表“剧联”担任其领导的。后来，在田汉被捕后，这些小组的工作才改为由地下党的街道支部所领导。

1936年，根据当时的政治形势，“剧联”及其音乐小组均自动宣告解散，并以新的姿态主动号召组成文艺界的抗日统一战线性的新组织，如“上海剧作者协会”、“歌词曲作者联谊会”、“歌曲研究会”等。当时，这些工作的转变，因田汉仍被反动派拘禁在南京而无法直接参加。但是，他仍以各种方式加强与张曙、冼星海等人的联系。如在1937年5月，田汉曾约张曙、冼星海、金山、王莹等人，一起在苏

州太湖的洞庭西山会面,共同讨论有关今后戏剧、音乐工作的意见。[1]同年秋,“七七事变”爆发,席卷全国的抗日烽火已经燃起。上海地下党组织及时将聚居在上海的大量知名进步文艺家,分别组成各种抗日的文艺宣传队,分赴各地进行抗日的文艺宣传。像冼星海、贺绿汀、联抗、麦新等知名的进步音乐家,均在这股革命洪流下走出家门奔赴各抗日斗争第一线。1938年初,武汉形成当时“国统区”各方力量汇聚的抗日中心。又是在田汉等人的鼓励和推动下,冼星海、刘雪庵等进步音乐家共同组成了“中华全国歌咏协会”等统一战线性的进步音乐组织。同年4月,具有官方性质的统一战线组织“军委会政治部第三厅”在武汉成立。在郭沫若、田汉的主持下,不仅通过冼星海和张曙等人将武汉的抗日歌咏运动推向了高潮,还将许多从全国各地来到武汉的戏剧、音乐工作者,组成了十个“抗敌演剧队”四个剧“宣队”以及两个主要由少年组成的抗日宣传队(即“孩子剧团”和“新安旅行团”)。这些进步文艺组织,后来在整个抗日战争期间和解放战争期间,始终成为活跃在“国统区”内坚持革命方向的进步文艺骨干,为“国统区”进步音乐工作的开展做出了影响深远的贡献。

二、除了通过建立革命文艺组织、壮大革命文艺队伍外,田汉还曾对我国30—40年代的好多位年轻的革命音乐工作者的成长,付出了许多心血。

首先,集中体现在他对聂耳成长的关心和帮助。我们知道,尽管聂耳在其中学年代就曾得到他家乡昆明地下党的培养,成了一名共青团团员。但在30年代初,他就因反动派的迫害而被迫仓促离开了云南,孤身一人生活在十里洋场的上海。1931年春,聂耳得以考入由黎锦晖领导的“明月歌舞剧社”(以下简称“明月”)。年轻的聂耳曾一度对能进入这个团体非常满意,他以为从此就可以使自己逐步走上一条成名成家的新路。但是,离开了革命组织的聂耳,又觉得自己

像离群的孤燕一样,迫切希望得到组织的关怀和帮助。所以,当1932年4月21日他通过左翼"剧联"的周伯勋介绍与田汉会面后,曾对他的思想留下了不小的影响。如就在那次会面的一个多月后,从他的《日记》中就可发现,不仅他对自己原来的艺术道路有所批判,并对"明月歌舞剧社"的艺术方向也流露出怀疑和不满。[②]同年6月,又是在田汉等人的帮助下,聂耳正式参加了左翼"剧联"及其"影评小组",并积极投入其有关活动。与此同时,在聂耳给他母亲的信中,他明确表示不急于考虑个人的婚姻问题,因为他已树立了这样的生活宗旨:"我是为社会而生的……我要在这人类社会里做出伟大的事业。"[③]同年7月22日,在左翼电影刊物《电影艺术》上,就刊出了以"黑天使"为笔名的、公开批评"明月"及其领导黎锦晖的评论《中国歌舞短论》,并从而导致了聂耳与"明月"的公开分裂和他的自动辞职。为了寻找职业,聂耳于当年秋天做了他的"北平之行"。显然,正是得到了"剧联"的鼓励和介绍,聂耳在那里很快结识了许多北平的进步文艺工作者,如陆万美、宋之的、于伶、王为一、李元庆等,并积极参与了北平"剧联"和"音联"的活动。

在聂耳从北平回上海的第三天,他又专门去找了田汉,向他汇报了他北平之行的情况,并亲手转交北平"剧联"给上海"剧联"总盟的书面工作汇报和有关信件。[④]当时,聂耳正处于失业的状况,又是在"剧联"电影小组等组织的帮助和推荐下,聂耳才得以正式进入联华一厂直接参与其电影的拍摄工作,和有关左翼电影、戏剧音乐的配制工作。

1933年初,是经过田汉的介绍,聂耳才正式加入了中国共产党。不久,又是通过田汉鼓励和推动,安娥、聂耳、张曙、任光、吕骥等共同组成了"苏联之友社"的音乐小组,田汉还兼任了这个小组的组长。接着,安娥、聂耳、任光等人又计划成立了一个名叫"中国新兴音

乐研究会”的组织。[5]据有关同志回忆,后来又正式成立了左翼“剧联”的音乐小组,其成员也是安娥、聂耳、张曙、任光、吕骥等同志,而且还是由田汉作为代表“剧联”与他们保持经常联系的主要领导。由此可见,田汉不仅在1933年的春天将聂耳引上了为共产主义革命奋斗终生之途,他也是在1933年的春天将聂耳领入了一条“为了劳动大众,立志创新”的文艺新路——左翼新兴音乐。聂耳第一首公开发表的为左翼电影所写的插曲《开矿歌》,正是由田汉作的词,聂耳最后一首为左翼电影《风云儿女》所写的歌曲《义勇军进行曲》,也是根据田汉所写的歌词创作的。可以说,当时聂耳的一切艺术实践,主要都是与以田汉为主的左翼戏剧、电影的发展密切相连的。这也是聂耳所以能在思想、艺术上成熟得非常快,他的许多作品得以在广大群众中迅速传播并发挥出巨大的社会影响的重要原因。

在聂耳这两年的《日记》中,我们还可以看到他与田汉的其他来往的记载,而且他也像当时许多革命文艺工作者那样亲切地称田汉为“田老大”,说明在他们之间已经结成不同一般的友谊。这里,也显示了田汉同志那种对年轻后学者的一贯热情大度的风貌。遗憾的是聂耳于1935年夏就突然逝离人间,当时田汉正被反动统治当局拘押在南京,他闻讯立即写下了一首情真意切的悼念聂耳的诗:

一系金陵五月更,故交零落几吞声。
高歌正待惊天地,小别何期隔死生。
乡国只今沦巨浸,边疆次第坏长城。
英魂应化狂涛返,重与吾民诉不平!

原附言:“入狱中朋辈物故者颇多,出狱日忽闻聂耳兄又以学游泳于太平洋羁魂不返,其予吾国音乐、戏剧、电影界之损失,一时殆

无法补偿。上海友人有追悼之会,感而写此,不觉泪随笔下也。1935年7月”⑥

田汉后来在一篇回忆中还这样写道:“……党失去了一个年轻有为的音乐干部,我失去了一个很好的合作者,这痛惜是双重的。……聂耳的乐曲不止代表了当时中国人民的嗟伤和吼叫,也正确有力地回答了当时摆在中国人民面前的疑问:抵抗侵略者还是屈服?而他坚决发出战斗的号角,这是他的作品何以那样迅速传唱的最大的原因。他解决了艺术和政治的正确关系问题。……他用全部艺术为政治斗争服务,但他并不轻视技术。……在他的作品中,有一种难于企及的健康豪迈的气概和准确有力地处理中国语音的技巧。他不仅善于处理现代语音,也能把中国的旧体诗词安排得生动易懂,有情有致。……”⑦

作为一位左翼文化运动的领导者,田汉不仅对聂耳的成长付出了心血,他还对当时其他几位我国早期有志投入革命音乐运动的年轻音乐工作者以关怀。如张曙,早在1928年就是田汉创办的“南国艺术学院”中的一名学生,后来又是“南国社”中的一名成员。1929年后,张曙虽然已经进入了上海的国立音专,他还经常被吸收为田汉的话剧《南归》、《苏州夜话》等创作插曲,以及参与田汉的戏剧的演出。因此,可以说张曙的革命艺术观的确立和他最早的革命艺术实践,也正是与田汉的影响和帮助分不开的。后来,尽管张曙曾先后两次被捕入狱,但他始终与田汉保持密切的联系。

张曙于1933年初加入中国共产党,也是由田汉介绍的。1934年后,张曙虽然远在长沙工作,他仍与田汉保持经常的密切联系。如张曙曾为田汉的话剧《洪水》创作了《筑堤歌》等七首插曲,为田汉的话剧《械斗》谱写了插曲《公仇》,以及为田汉改编的话剧《复活》谱写了《奈何曲》、《今夜怎能眠》等七首插曲。1937年“七七事变”爆发,他又

立即为田汉的话剧《卢沟桥》谱写了《卢沟问答》、《征夫别》等多首插曲。因而，当 1938 年郭沫若、田汉等主持在武汉成立的政治部“三厅”的工作时，田汉就毫无犹豫地将主管全面抗日音乐运动的具体工作交给了冼星海和张曙来负责，掀起了抗日战争爆发以来震撼海内外的、以武汉为中心的抗日歌咏运动的高潮。

除此之外，田汉与任光的深厚情谊也不同一般。像对聂耳一样，田汉对任光树立其革命的人生观和艺术风格起了很大的影响。值得重视的是，1933 年由田汉创作的一部反映工人被压迫被剥削现实的左翼电影《母性之光》，其主题歌《母性之光》和插曲《南洋歌》，就是田汉作词、任光谱曲的。后来，他们俩又在电影《凯歌》中进行了合作，创作了《凯歌》和《采菱歌》。他们俩最后合作的作品，就是 1940 年在重庆所写的《不害怕进行曲》。第二年初，任光就不幸在反动派阴谋策划的“皖南事变”中与新四军的干部、战士一起，英勇壮烈地牺牲了。

关于当时田汉同志与较早参加左翼“剧联”的吕骥的联系，很少有人提到。这可能是当 1932 年吕骥在上海加入“剧联”不久，就被派往武汉开展工作。至 1934 年吕骥回到上海不久，田汉就被反动派拘押在南京。至 1937 年 8 月田汉才正式回到上海，当时吕骥已经离开上海远赴华北绥远(即现在的内蒙古的一部分)。后来，田汉一直在“国统区”坚持工作，而吕骥一直在陕甘宁边区工作，一直到全国解放为止，他俩大部分时间不在一起工作。

抗日战争爆发以后，田汉还与一对先在“演剧九队”、后在“新中国剧社”从事抗日文艺、音乐工作的费克和曹珉，建立了深厚的友谊。例如，当 1944 年“国统区”发生了震惊中外的“湘桂大撤退”时，费克他们随着“新中国剧社”撤至贵州安顺，曾遇到许多难以想象的生活困难。特别惨痛的是，他们两个孩子因得不到及时的治疗相继

在一周内先后病故。当时正好田汉同志也从贵阳路过安顺,他闻讯立即去医院进行慰问,并给了他们以尽可能的帮助。到解放战争期间,于伶等帮助费克出版了他第一本个人的作品专集,田汉还亲自为之撰写了热情洋溢的《序言》。他说:“在近几年的合作者中,过从最密的是费克先生。其实我认识费克也差不多十多年了。他是演剧队出身的,武汉时他年纪还轻,我认识他是在桂林时代,那时他已参加了新中国剧社,演过我写的《秋声赋》的男主角。……我对费克的印象也总是憔悴忧郁的。而其实他原来是个愉快活泼的青年,他甚至能使酒骂座。不过搞戏剧而参加战地宣传活动的过劳,营养不良,泥里一脚、水里一脚,常常会把一个健康的人磨成病夫,费克也不例外。……”

后来,“新中国剧社”被迫解散,又是田汉多方设法将费克转入电影界,先后参与了《八千里路云和月》、《忆江南》、《丽人行》等著名进步电影的拍摄和电影音乐的创作,既解决了他们的生活问题,又扩大了他们在文艺界的影响。

根据上述很多方面的事例,就可以生动地看出,田汉虽然是一位在文学和戏剧方面的前辈,是一位在电影、戏剧等方面颇受大家尊敬的领导,但他为了推动我国左翼进步音乐事业的开展,他是多么重视、多么珍惜我国最早一批年轻进步音乐工作者的健康成长!

三、田汉较早预见到进步音乐对进步戏剧和电影发展的重大影响,他不仅在自己的剧作中重视对音乐的运用,而且还亲自参与了大量进步音乐的歌词写作,为“国统区”进步音乐的发展做出贡献。

根据不完全的统计,在30—40年代,从田汉所写的歌词的数量和质量看,他无愧是当时很有分量的一位歌词大师。他的不少歌词,启发了许多音乐家的灵感,创造出无数优秀动人的、经得起历史和时代考验的进步歌曲作品,造就了我国第一代杰出的革命音乐家的

成长。

首先，从20年代开始，在田汉所写的戏剧、电影中就广泛运用了音乐。如他的话剧名作《南归》、《苏州夜话》、《洪水》、《复活》、《回春之曲》、《水银灯下》、《扬子江暴风雨》等都是。此外，我们还可以从聂耳、张曙、贺绿汀、冼星海、任光、费克等作曲家的一系列代表性的作品中，发现有大量作品的歌词正是田汉所写的。除了前面已提到的一些作品外，比较重要的还有：聂耳的《毕业歌》（电影《桃李劫》插曲）、《前进歌》（《扬子江暴风雨》的插曲），以及《告别南洋》、《慰劳歌》、《梅娘曲》（均是话剧《回春之曲》的插曲）等；张曙的《日落西山》、《赶豺狼》、《洪波曲》等；贺绿汀的《四季歌》、《天涯歌女》、《胜利进行曲》、《垦春泥》等；冼星海的《茫茫的西伯利亚》、《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》、《青年进行曲》等；以及费克的《鸡鸣曲》（电影《鸡鸣早看天》插曲）、《采茶歌》（电影《忆江南》插曲），等等。

田汉虽然是一位具有较深古典文学根底的诗人、文学家、戏剧家，但为了体现左翼文艺大众化的要求，他为这些左翼戏剧和电影所写的歌词，几乎都是群众易于理解和传唱的现代自由体新诗。由于他在中国语言、声韵上的深厚功底，和对于中外音乐的丰富修养，他的许多歌词本身就语调铿锵有力、节律起伏有致。如：

> 巨浪！巨浪！不断地增长。
> 同学们，同学们！快拿出力量，
> 担负起天下的兴亡！
> （聂耳《毕业歌》）

> 空庭飞着流萤，高台走着狸鼪，
> 人儿伴着孤灯，梆儿敲着三更。
> 风凄凄，雨淋淋，

花乱落,叶飘零。
在这漫漫的黑夜里,
谁同我等待着天明,
谁同我等待着天明!
(冼星海《夜半歌声》)

但是,田汉歌词给人最深印象的是,几乎每一首都饱含着鲜明的时代气息和气吞山河的强烈激情。如:

起来! 不愿做奴隶的人们!
把我们的血肉,
筑成我们新的长城!
中华民族到了最危险的时候,
每个人被迫着发出最后的吼声! 起来,起来! 起来!
我们万众一心,冒着敌人的炮火前进!
(聂耳《义勇军进行曲》)

追兵来了,可奈何?
娘啊,我像小鸟回不了窝,回不了窝!
(冼星海《黄河之恋》)

田汉在歌词创作中还非常注意根据不同角色的性格、根据不同题材的特色,运用不同的语言和形式结构。一般说,对于富于战斗性、富于政治激情的歌词,他大多采取长短不一的、口号式的语言和简洁明快的进行曲结构(如聂耳的《毕业歌》、《前进歌》、《义勇军进行曲》,冼星海的《青年进行曲》等);而对于着重抒发剧中角色个人内心感情的题材的歌词,他非常注意语调的抑扬顿挫和结构的严谨均衡。如:

日落西山满天霞，
对面山上来了一个俏冤家。
眉儿弯弯眼儿大，
头上插了一朵小茶花。
（张曙《日落西山》）

哥哥，你别忘了我呀！
我是你亲爱的梅娘。
你曾坐在我们家的窗上，
嚼着那鲜红的槟榔。
我曾经弹着吉他，伴你慢声儿歌唱，
当我们在遥远的南洋！
（聂耳《梅娘曲》）

在田汉所写的这些歌词中，还可以看出他很注意根据不同角色的身份和形象塑造，来选择歌词的语言和歌曲的形式。如在电影《马路天使》中，为了给电影中一位从农村流落到城市的歌女所唱的《四季歌》，他就注意吸取我国传统民间小调的语言和形式来写：

夏季到来柳丝长，
大姑娘漂泊到长江，
江南江北风光好，
怎比得青纱起高粱。
秋季到来桂花香，
大姑娘夜夜梦家乡，
醒来不见爹娘面，
只见床前明月光。
（贺绿汀曲）

而在电影《夜半歌声》中，为了给电影中一位戏剧演员宋丹萍在舞台上所唱的《热血》，他所选择的歌词语言和形式结构，就与前曲决然不同：

> 谁愿意做奴隶?!
> 谁愿意做马牛?!
> 人道的烽火传遍了整个的欧洲
> 我们为着博爱平等自由，
> 愿付任何的代价，
> 甚至我们的头颅！
> 我们的热血，
> 尼泊尔河似的奔流！
> （冼星海曲）

为了戏剧情节的需要，田汉还创造了一些既适合宣叙、又具有咏叹性的歌词。这些词作常常篇幅比较大，结构比较自由，有的还夹杂说白和朗诵，具有很强的戏剧性。如话剧《回春之曲》中的《慰劳歌》（聂耳曲），电影《鸡鸣早看天》中的《鸡鸣曲》（费克曲），电影《忆江南》中的《罗大嫂和王二姐》（费克曲），电影《夜半歌声》中的《黄河之恋》和《夜半歌声》（冼星海曲）等。这些词作不仅对诗歌艺术讲具有很大的创新意义，对于作曲者来讲，也提出了不同于一般电影、戏剧插曲的新要求。

如上所述，我国的左翼音乐运动及其最重要的代表性音乐家聂耳、冼星海、张曙、任光、吕骥等，都是在田汉以及以他为代表的左翼“剧联”等组织的推动、扶持下，一步步健康地向前迅速发展。至抗日战争期间，田汉等文艺前辈遵循中国共产党的抗日民族统一战线的

正确方针，团结了范围更为宽广的“国统区”音乐工作者，形成了“国统区”音乐界的一股势不可挡的进步洪流，直至民族解放战争和民主革命斗争的彻底胜利。回顾这半个多世纪的我国音乐历史的发展，雄辩地证明了当时田汉同志上述三方面工作的深厚影响是无可限量的，他的工作经验是极其宝贵的，他的对待进步文艺的赤诚是永远值得铭刻于历史的！

附注：

① 参见《冼星海全集》第七卷第34—35页的图片及说明。

② 参见《聂耳全集》(下卷)第404页、408页。

③ 参见《聂耳全集》(下卷)第133页。

④ 在于伶的《“剧联”北平分盟战斗的一年》(载《戏剧艺术论丛》1980年第三辑)有这样的记载：“天冷了，聂耳回上海了。我写了一份详细的剧联北平分盟的工作汇报，托他亲手交给总盟的田汉、赵铭彝同志。这次由聂耳带交保险，写得长而明确具体。”在《聂耳全集》(下卷)第487—488页上也提到此事。

⑤ 有关这方面的情况在《聂耳日记》中也有明确的记载，参见《聂耳全集》第496页、507页、510—511页等。

⑥ 参见《田汉代表作》(上)，第978页，中国戏剧出版社，1998年。

⑦ 参见田汉的《忆聂耳》一文，载《永生的海燕——聂耳、冼星海纪念文集》，人民音乐出版社。

第四部分
其他音乐评论

关于音乐评论工作的认识与建议
——在淮南“全国音乐评论工作会议”上的发言

(发表于《音乐艺术》1995年第三期)

早在我国音乐文化事业发展的初期,我国的音乐评论工作就为人们所重视,并对当时的音乐文化发展起过一定的影响。如20世纪初,曾志忞对当时学堂乐歌的编写中所存在的种种缺点,就曾提出过比较中肯和尖锐的批评,他的这些意见曾受到梁启超的高度赞赏,并全文抄录发表于《饮冰室诗话》中。后来,比较明显的例子还有:萧友梅对赵元任新诗歌曲的评论、赵元任对黄自音乐创作的评论、聂耳对黎锦晖歌舞音乐的评论等。这些音乐评论不仅在当时的音乐界曾起过不小的影响,直至今天仍是具有很大价值的音乐历史文献。

建国后,我国现代音乐文化的建设和发展,完全纳入了整个社会主义建设的总的轨道,中国音乐家协会及有关部门,一贯比较重视发挥音乐评论工作在人民音乐生活和对社会主义音乐事业发展中的作用,我国的音乐评论工作开始得到了有计划的全面的开展。主要在以下几个方面做了大量的工作和写出了大量

各种类型的音乐评论文章:第一,对具体音乐作品的批评与评述,其中包括对一些认为是有倾向性错误的作品的批评和对许多新作品的、及时的评述。第二,对认为是“代表性的错误观点”的批评和对音乐生活中认为是不健康的现象的批评。第三,就音乐创作和音乐表演方面所提出的比较重要的问题所进行的专题性学术讨论。如关于唱法问题的所谓“土洋之争”,关于新歌剧问题的讨论,关于交响音乐创作的讨论,关于民族乐队问题的讨论,关于“三化”的讨论,以及有一些名义上是讨论、实质上是批判的专题讨论:如关于对贺绿汀在华东音协一次会上发言的讨论,关于冼星海交响音乐创作的讨论,关于黄自的评价的讨论,关于德彪西问题的讨论等。尽管关于这个阶段的音乐评论工作前几年曾有不同的认识和评价,甚至这些不同的认识至今还没有得到统一,这完全是正常的。但是,无论如何,总是表明我国的音乐评论工作是在不断地向前推进了,并且已经在我国人民的音乐生活和我国社会主义的音乐事业发展中产生了不可忽视的影响。

80年代以来,在新的历史时期,我国从政治、经济、文化、教育等许多方面都面临一系列新的情况和新的问题。音乐评论工作的发展,也不可能不受其影响。十多年来,各种理论性的音乐刊物增多了,从事音乐评论工作的队伍也比过去显著壮大了,大家的思想一般说比较活跃。因而,这十多年来,音乐评论文章的数量是相当大的,所涉及的方面则比五六十年代又进一步拓宽了,但是,一说起音乐评论工作,不少人又有这样那样的意见。因此,对这十多年的音乐评论工作如何评价,如何及时总结其经验,确实值得进行认真讨论的。

过去我虽然曾长期兼着搞过一些音乐评论工作,80年代以来,不时也写过一些。但是,在我的内心,却不时也出现一种怕搞或不太

有信心搞音乐评论的思想。而且，我感觉似乎也有一些同志跟我有类似的情况。因为，这些年来，我们的音乐评论工作是既有一定新的进展，也存在一些值得思考的问题。现在如实地把自己的思想和困惑摊出来，以供大家讨论和批评：

一、八届三中全会以来，党关于文艺工作所提出的政策主要是“为人民服务、为社会主义服务”的方向，和“百花齐放、百家争鸣”的方针。显然，这也应是指导音乐批评工作的基本方针。可是，现在的实际情况，是在相当一部分音乐工作者(包括有些音乐评论工作者在内)的思想深处，都已经对之渐渐淡忘了。甚至，一度还有人为了纠正过去曾经存在的关于文艺工作中过分强调政治而忽略艺术的偏差，宣扬过所谓“艺术离政治愈远愈好”、“艺术与政治完全无关”等观点，并且以这些观点去评价过去的音乐工作和音乐作品的成败得失，和指导当前的音乐工作和音乐创作。因而，在前几年，曾经在相当一部分音乐工作者(尤其是年轻的学生)中引起了思想混乱，也给音乐评论工作造成了不小的影响。

过去我们曾经将马克思主义和毛泽东思想作为处理国家各项大政方针的理论基础，尽管在具体的执行过程中由于这样那样的偏差，曾对一些具体工作造成了不小的损失。但是，有些人因此就认为过去所产生的种种偏差及错误，是来源于马克思主义和毛泽东思想本身，认为党中央已提出了“改革开放”的新的方针，对待艺术就“不能再以马克思主义和毛泽东思想来做指导”了；有些人则反对这种认识，认为这种认识的出现就是资产阶级自由化在我国音乐界的一种表现。这个问题前几年曾经认真地讨论了一阵，可是后来没有取得应有的结论。我认为，党中央强调要贯彻“改革开放”的精神去推动我国各项社会主义的建设，正是根据马克思主义和毛泽东思想的理论与我国的具体实际相结合而提出的，而绝不是抛弃马克思主义

和毛泽东思想的权宜之计。具体对音乐评论工作讲,我们应该克服的是过去工作中曾经产生过的简单、片面理解马克思主义和毛泽东思想,以及机械、粗暴执行党的文艺政策的偏差和错误,我们应该学会在新的历史条件下,以“改革开放”的精神去正确运用马克思主义和毛泽东思想的理论,将我们的评论工作搞得更符合人民对艺术的要求和更符合文艺事业本身不断提高的要求,而绝不能有意无意地脱离马克思主义和毛泽东思想这个指导我们工作的理论基础。

毛泽东同志在《讲话》中曾经提出过所谓文艺批评的“两个标准”的问题,过去有些同志就认为文艺评论的主要任务仿佛就只是从政治上给文艺工作及文艺作品以正确的判断,其他都是次要的。在他们看来,一篇评论文章,如果不能提高到“纲上”去认识问题、去评价是非,那就显得没有分量。类似等等的见解,我认为都是没有正确领会毛泽东同志提出的“两个标准”的辩证统一关系的结果;而这些认识可能正是过去我们在音乐评论工作中产生偏差、甚至错误的原因之一。因此,一方面不能无视正确的理论和方针政策给评论工作的重要指导意义,另一方面也不能忽视作为艺术评论必须要在艺术分析上下工夫。毛泽东同志曾对文艺创作明确提出的:“革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的高度统一”的有关论述,我想对音乐评论工作也应该是适用的。

根据以往的实际情况,我认为过去我们的音乐评论(包括一些专题性的讨论、争论在内)几乎都是涉及“同志”之间的认识上的分歧,而且其中多数还只是有关学术和艺术上的问题,并非是政治问题。既然是同志之间的讨论,应该是以彼此平等的态度、出于“与人为善”的目的来进行。可是,正因为有些同志片面将音乐批评简单地理解为主要就是对错误思想的斗争,甚至把它当做在实际斗争中发展马克思主义的音乐评论的“正确”途径。他们常常容易有意无意地

将自己摆在“教训”别人的位置，而将对方则有意无意地摆在“资产阶级”、“小资产阶级”（总之是非无产阶级）代理人的一边，在用语上就容易给人随便“上纲”、“扣帽子”。尽管，毛泽东同志曾明确提出要分清两类不同性质的矛盾，要正确处理人民内部矛盾。他们却总只是强调毛泽东的所谓“百家争鸣说到底只有两家”这一段的论述，从而在思想深处实质上混淆了不同性质的两类矛盾。所以，如果我们真正从思想上将中国的知识分子看成是“工人阶级的一部分”，如果我们真正从思想上将被评论者看做是“同志”，我想作为音乐评论工作者，应该首先非常体谅创作者和表演者在艺术创造中的甘苦，首先善于发现他们在艺术创造中的优点和贡献，特别要保护他们在艺术创造中所表现出的可贵的创新精神。同时，也应坦率地、实事求是地、同志式地指出他们在艺术创造中可能存在的不足之处。这样的音乐评论，对被批评者来讲，也是会欢迎的。

二、在“文革”以前，在音乐评论工作方面，尽管大家曾有过不同意见的讨论和争论，但是，这些意见分歧和争论都是建立在为促进社会主义革命和建设这个共同的出发点上展开的，因而大家主观上都还能自觉地将马克思主义和毛泽东思想、将党的文艺政策作为指导自己从事评论工作所共同遵守的基本准则来对待。所以，在那个时候，我们在音乐评论中所出现争论，还可说是属于建立在上述共同理论和基本准则基础上的认识的分歧。但是，现在的情况我觉得和过去大不一样了。现在我们的音乐界，好像分了好几个摊，各有各的圈子。热衷于“新潮”音乐的，他们有自己所遵从的独特的理论，有他们所特有的对音乐的审美观点和评价标准，甚至有他们自己所习惯欣赏的一套评论语言（这在某个时期还是相当吃香的）；比较喜爱传统风格音乐的，其评论文章则是另一套理论、另一套审美标准和评论语言（在某个时期，往往被认为是“老掉牙的陈词滥调”）；而热

衷于“流行音乐”的，也有它那个圈子所赞赏的“独特的”理论、审美标准和评论语言。一般说，你不是他们圈子里的人，你不属于他们圈子的媒体的特定作者，不仅彼此没有共同的思想基础、没有共同的语言，甚至还可能会不客气地被拒之门外。这样，整个音乐舆论界实际上成了“各说各的话、各唱各的调”，彼此没有共同的理想、观点和语言，甚至连想展开争论都没有一个共同的基础和环境！

另外，按理说，音乐批评的目的就是要从实际的音乐工作和音乐创作、音乐表演中，通过进行具体的分析和批判，发扬其优点、指出其缺点。可是，现在我们点名的批评，常常会被人误解为又要“打棍子了”！甚至，会遭到被批评者要提出起诉的威胁。这样，就造成进行音乐批评除了说好话外，其他就尽可能“少说为妙”的很不正常的现象。上述种种，在文学界、美术界、戏剧界里都没有我们音乐界那么突出。这对推进我们音乐评论工作的健康发展是很不利的。至少有些人（包括我自己在内）在思想上就难免产生一些疑虑，对进行评论工作不能不有所顾虑，以免引起不好的后果（如不受欢迎、被人笑话或引起误会等等）。

三、由于音乐艺术作为一种听觉的艺术时间的艺术和创作与表演分离的艺术等种种特性，音乐评论一直被认为是各项艺术评论工作中比较难搞的一个领域。要搞好音乐评论工作，不仅要求评论工作者本身应具备较高的理论水平，同时也要求应对音乐本身各方面的修养和技能（特别是音乐创作）具有较高的水平。过去，我们的音乐评论文章所存在的弱点之一，也常常就表现在评论工作者对所评论的对象在音乐上提不出足够说服力的真知灼见。特别对建立在“临场感知”的音乐表演的评论，如果评论者自己缺乏音乐表演方面的丰富修养，就难以发表出对表演者及广大读者认为是有价值的见解的。这可能也正是过去我们特别在音乐表演的评论方面一直比较

弱的原因之一。可是，近几年来，在电视、广播和一般的报刊上，一下子出现了各种各样新的所谓“音乐评论人”，其中有些似乎连起码的音乐修养和知识都没有，但他们也会在社会公众面前不时发出一些大言不惭的、令人啼笑皆非的种种“高见”。这样就使得一些真正对当前音乐工作和音乐创作有想法的音乐工作者听了反而宁肯“沉默不言、退避三舍”了。因此，我常常想，作为一个音乐评论工作者（包括各种新闻媒介的音乐编辑在内），是否最好首先应该是一位合格的音乐家，有他自己在音乐方面的专长，同时又必须使自己具备尽可能广博的音乐学（特别是中外音乐历史）方面的修养。如果能在中外文艺方面、在音乐表演方面也具备一定的修养，当然会更好。我深感做一个音乐评论家要比做任何音乐学家（如音乐史、民族音乐学、音乐美学等）更高、更难。因为，任何一位音乐学家的研究对象都只是音乐学的某一个方面，而音乐评论家的研究对象是整个人民音乐生活和整个音乐事业发展的各个方面；任何一位音乐学家为了解决一个问题，可以花几个月、几年甚至一辈子的时间，而音乐评论家则常常要求在短短几天里就明确提出自己的见解和评论。所以，我想，如果在音乐方面没有比较宽广的知识、没有丰富的修养、没有深厚的理论根底、没有敏锐的艺术观察力，是肯定难以真正搞好音乐评论工作的。

四、正像文学评论家应随时广泛阅读各种文学作品、戏剧评论家应长期泡在剧院里观看各种戏剧的演出一样，音乐评论工作者也应该时刻密切联系群众的音乐生活，紧密联系音乐工作者的艺术实践。只有这样，才能使自己的艺术见解站得高、看得远，使自己的评论工作能真正紧贴我们的时代、紧贴我国音乐事业的实际发展，而不是“闭门造车”式的、单纯抒发自己主观的“宏论”。可是，几十年来，我们绝大多数的音乐评论工作者都是“兼职”的、临时性的。各人

都有自己的本职工作，都只能在业余的时间去接触社会音乐生活、去欣赏可以听得到的音乐会(包括音响媒体)或读能够得到的乐谱。加上根据我国现行的不正常的分配制度，即使自己能够抽出时间想从事一些音乐评论工作的人，每月的工资所得极其低微，即使写出的评论文章能够得到发表，其稿费标准之低恐怕也是世界少有的。(现在有些刊物或出版社，由于某些内部工作上的原因，竟然对这样低标准的稿费还常常欠着久久不发！)加上现在音乐会的票价和音乐出版物的价格，按照市场经济的比例和参照国际标准正在进行不断的“合理的调价”，稍好一些的音乐会的最高票价都已高达百元以上，有的甚至高达数百元一张！两者相加，对绝大多数音乐工作者来讲，除了靠情面、靠关系去“蹭票”和“要赠书”外，根本谈不上自己经常买票出入音乐会，随时购买新出版的音响资料和乐谱，更谈不上为了扩大自己的艺术视野（这对进行音乐评论工作讲是相当重要的)外出去观赏什么“艺术节”、“音乐会演”、“音乐比赛”等。这样的状况如果不能得到彻底的改变，能使我们的音乐评论工作搞得好吗？但是，这种状况何时才能得到根本的转变？我觉得相当渺茫。

幸好中国的知识分子是习惯于“收得少、付出得多”的，只要是为了祖国、民族的利益，为了工作的需要，只要自己的劳动能为人们承认，他们总会出于一种崇高理想的责任感，心甘情愿地去克服工作中所存在的一切困难，努力完成交给自己的任务。对于上述从事音乐评论工作的种种困难，嘴里尽管会发发牢骚，但只要说是工作的需要，给一点点方便，他就会按照要求努力去干。例如过去哪个个人、哪个演出团体或哪家报刊提出，由于某种工作上考虑需要某某人写一篇评论，同时送给一张音乐会入场券，或附带一些有关的介绍材料，他就会高高兴兴地去完成交给他的写稿任务。如能送两张票，意思也请夫人一起去，那就更感到十分荣幸了。因此，这些年来，

尽管工作中旧的、新的困难仍然不少，在各报刊中还是保持有一定数量的音乐评论登载。当然，这种应命式的评论工作常常脱不开“遵命评论”的格，免不了要说些捧场的、应景的话。能够尽量不说违心的话、不说外行的笑话，写出后能够及时发表自己的稿子而不被编辑部门乱砍乱删，那就算万幸了。至于稿费多少，似乎从来就是人家给多少就拿多少。即使付给的稿费太低，自己也是不好意思提什么意见的。至于，少数在评论方面有点影响的作者，为了给有关方面完成某项评论任务，一般也只是根据人家提供的有关资料的范围内做文章，除了编辑部自己的编辑外，极少有可能得到更多的工作方便（如旅差、调查等费用的补贴）。这样可怜的客观条件，实际上不可能不对音乐评论工作的开展及提高有所影响。

因而，我总想，要真正不断提高我们的音乐评论工作，从现在起是否可以考虑在“音协”主要的音乐报刊及有关音乐演出团体等部门的体制上，逐步设立少量专职的音乐评论家，逐步建设起一支专职的音乐评论队伍。此外，对原来分散在各单位的兼职的音乐评论工作者，也要在工作条件方面多采取一些有效的措施，为这些音乐评论工作者能经常生活在社会音乐生活中，经常能听到各种有意义的演出，能比较方便地借到（而不是得到）新出版的乐谱和音乐资料，能够在参加音乐界有关创作和演出的座谈会、学术讨论，以及比较重要的音乐会演、音乐节等活动提供一些方便。这些要求我认为并非是一种脱离实际的非分之想，而是真正想将我国的音乐评论开展得有声有色，能使它对整个音乐创作、演出的发展发挥比较好的作用所必需的。我记得在60年代初，在中国音乐家协会和《人民音乐》编辑部的领导下，曾经组织过一个“音乐评论组”，当时联抗、郭乃安、李业道、叶传翰、李佺民等（包括我在内）都参加了。当时由于组织者在观摩演出、与创作者的联系，以及评论工作者内部的交流

等方面做了不少工作,《人民音乐》又提供了发表的阵地。这样,就在那几年,在《人民音乐》上,音乐评论工作(特别是针对新作品的评介和有关交响音乐创作的专题讨论等)就开展得比较有起色。最近,北京音乐厅与《音乐周报》编辑部,为了推动音乐评论工作的发展,曾试行了“乐评人”制度,给予被邀的“乐评人”任意参加音乐厅所举办的音乐会的方便,《音乐周报》也相应开设了“音乐厅点评”的专栏,音乐厅内部印发的《北京音乐厅通信》也增加了有关音乐评论的篇幅。这样,有关音乐演出的评论就开始有了新的进展。当然,要在我国当前的困难条件下,认真开展好音乐评论工作,还有许多实际的问题有待逐步去解决。我想,只要有关方面对此真正重视起来,加上音乐评论工作者的主观积极性,我国的音乐评论工作还是可以不断地向前发展、不断地得到提高的。

一封从未发表的、有关对《新音乐》月刊批判陈洪和陆华柏的复信

（在1999年初，李旦娜同志转给我一封桂林地区一位老同志的信及他写的"反驳桂林音乐界有些同志为陆华柏40年代被《新音乐》批判表示同情"的信，他希望我能理解他对李凌等同志当时处境的理解，并支持将他的文章转给有关报刊发表。我将这封复信寄出后还将其副本寄送李凌同志，但未获回音。李家辉同志接信后也未做回音，但他也没有将原来写好的文章发表，听说他去了美国。这次收集旧稿，感到将此信公布也许还能对读者了解这桩历史"公案"有些参考价值。）

李家辉同志：

今天无论如何也要将复信写了，否则过几天又可能要泡汤。

在40年代初《新音乐》月刊上所开展的对"陈洪、陆华柏"的批判，我认为当时《新音乐》开展有关新音乐运动的讨论是必要的，在讨论中对一些不利于新音乐运动开展的错误论点给予指正也是无可厚非的。特别从当时"国统区"的政治形势讲，确有一股反动逆流正不断对抗日民主统一战线进行猖狂的压制和破坏。作为一份在地下党直接领导下的进步音乐刊物，及时旗帜鲜明地表明自己的立场是必要的。问题是应该如何来有针对性地进行这场斗争？当时真正对进步音乐运动产生破坏作用的代表性势力和代表性论点，是否抓得很准确？显然，"新音乐"月刊编辑部选择这两位

毫无反动政治背景的陈洪与陆华柏做靶子，硬把对当时音乐界并没有实际恶劣影响的、属于一般认识的问题，当做具有与当时反动逆流相配合的政治问题来进行公开的批判，是不够慎重、恰当的。当然，陈、陆两位先生所写的文章也不尽相同，陈的文章的观点应该说是基本正确的，而陆的文章的观点的确存在一定的缺点（如以学院派的立场对新音乐的讽刺、挖苦等），但仍不适合当做政治问题来看待。从具体做法上，对陈的批判主要是存在“抓住一点、不及其余”的主观片面的毛病，而对陆的批判则连原文都没有完全弄清楚、不负责任地引用了一些不是陆的原话当做“原话”来批，这本身就是十分轻率的。其实，正如来信所说，当时这些情况实际上并没有造成太大的影响。遗憾的是，中华人民共和国成立以后，由于种种原因，音乐界个别地方的领导不仅没有对此给予必要的纠正，反而在历次政治运动中对它加重了政治的分量，甚至有些领导对从事编写中国近现代音乐史的年轻同志，有意无意地将它说成是：当时“国统区”音乐思想界两条路线斗争的具体反映。这的确是一种“左”的宗派情绪的具体表现。

到“文革”结束，大家在认真清理以往受“左”的思潮影响过程中，曾对这个问题进行了必要的调查研究。感觉当时《新音乐》这样做确实是存在缺点的。特别是后来还作为路线斗争的典型写进了历史更是十分不妥当。记得我在1982年的《音乐研究》所发表的一篇文章中，曾首先从我们从事音乐史研究工作的角度，对此做了一定的自我批评。

所以，作为历史问题的解决，最好还是由李凌、赵沨等同志首先对此做必要的自我批评，以消除过去曾经给陈、陆所带来的消极影响；同时，陈、陆两位也不要一直耿耿于怀，大家都立足“向前看”。当然，这里还涉及一些其他的因素问题，如江苏省及南京市尽管一直

没有再就此对陈洪先生给予什么压力,可是“广西省”及南宁市的情况就不一样,听说总有一些人对陆华柏先生对此揪住不放,使他长期感到有压力。因此,他不得不在1984年借上海举行的“中国近现代音乐史教学研讨会”的机会,自己亲自赴会做了全面的申诉。如果,当时李凌、赵沨等同志对此能站得高一点,这个问题也就可以圆满解决了。但事实恰恰相反,李凌同志却又发表了一篇长文,坚持自己原来的观点,使得这个问题直到陆华柏先生去世前还挂着。这是比较遗憾的。大家都已年高,对几十年前的矛盾实在是不宜再揪住不放。这是我对这个问题的基本认识和态度,在我的《中国近现代音乐史》(修订版)中也对此做了必要的修改和交代。

去年有人在讨论当前音乐评论工作的座谈会中,重新利用此事大做文章,我感到有点莫明其妙。我怀疑是否夹杂着一定的“派性”在作怪。已经事隔半个多世纪的事,现在再拿出来炒,有否别有所图?所以,我希望您不要再陷入为好。因为,陆华柏先生已经作古,就是他当时是错了,也应尽可能“不揪老账”为好。何况实际情况不是他全错,而是不该那样对他批的事,更不必再提了。不知您是否同意?

我在新中国成立前也曾参与一些进步的学生运动和歌咏活动,我完全能理解您信中所反映的心情。但是,我衷心希望您能以今天的眼光来重新对待这一历史问题。如有不妥,请别介意。

顺致

敬礼!

汪毓和

1999年4月12日

朱践耳同志关于民族器乐创作的一封信

（发表于《人民音乐》2006年第十二期）

六年前朱践耳同志在看到我的一篇有关评述他创作的文章后，曾给我写了一封长信。当时我很感动，预备将此信件在刊物上发表，但事后因其他的事情忙，此打算就一直搁置了下来。去年在上海一次会议期间，我们见面时曾提到此事，回京后居然给我找了出来。重读之后还是觉得应该将其原文发表，并得到《人民音乐》编辑部的同意。现先将原信抄录如下：

毓和同志：你好，你1月份寄来的大作到昨天才收到，多谢！由于地址全错，寄往我七年前住的武宁路去了，幸亏那里的老邻居见到，转寄到上海音乐学院（也是弄错了），又幸好被戴鹏海见到，再托人转给我。这样就延误三个多月，总算没有丢失，这是大幸的。

大作就是刊载于《人民音乐》1997年第五期上的那篇文章，不过多了一些谱例。这篇文章大概是1992年以前写的吧。1992年以后的作品就未涉及了（不过，《人民音乐》文章中关于第五阶段的年限由1992年延至1996年，但未能顾及后面四五年的创作）。不过，这也没有什么关系，只是在述及《翻身的日

子》的末尾有一句:“遗憾的是他后来基本没有在这个领域进行下去”(汪注:这句话下的横线是我给加上的),就有一点欠妥了。恰恰就在1992年10月,写了一首民乐五重奏《和》,1993年第三期的《音乐创作》上发表了,1993年1月由台北市国乐团首演,然后不久5月份在“上海之春”的现代音乐学会研讨会上又演出过(听的是上海演奏员的录音)并做了题为《和而不同》的报告(后来发表在《音乐艺术》1995年第一期上)。1996年2月由华夏室内乐团带到巴黎,在1996国际现代音乐节上演出,颇得好评。为此“雨果”公司又录了CD,“华夏”赴法演出之前先在北京音乐厅开过一场音乐会,不知你听到过没有?以后,1995年又写了一首琵琶曲《玉》,1998年第四期《音乐创作》发表了此作品,前几天(5月3日)在纽约首演了此曲,不过加上了一个弦乐四重奏(由朱丽亚音乐学院的研究生组成的)。最近一期《音乐周报》上有消息。据琵琶独奏者杨惟来电话说,美国的中文报纸《世界日报》上评论很好。这是《玉》的又一版本,还打算写第三个版本,即与民乐重奏合作的。这样,就便于三种形式的使用了。1998年完成的《第十交响曲》,是用了唐诗《江雪》的吟唱和古琴,古琴部分也可以独立成章作为古琴独奏使用。这两个作品都分别在琵琶和古琴的表现力上做了较多的开拓和丰富,也是一种“古今中外”的融合的探索。正如《人民音乐》上你文章标题写的那样:“自我否定、自我超越、不断前进”那样,我对民乐的兴趣很大。1989年的唢呐协奏曲、1990年的第四交响曲,都以民乐为主奏,这正是《翻身的日子》的发展。其实,你文章中说的“民族器乐合奏”也并不准确,原作是以板胡、大三弦、竹笛、管子、扬琴五件民乐为主奏,以两管编制的中型管弦乐(铜管只用了二支圆号)为辅的混合乐队,后来彭修文将管弦乐部分移植到民乐队上去,才成为纯民乐合奏的。1953年那年同时为电影《龙须沟》写了一段音乐,以大三弦和竹笛为主奏(用了单弦的素材),效果也不错,只是篇幅太短,不能单独演奏。

唢呐协奏曲《天乐》中用了很多民间素材,形式上也是民族的,如“大起板”(民间吹打式的),还有“摇板”(戏曲式的),还有湖南民间唢呐脱胎而成的“夜曲”,西南少数民族风格的“舞曲”。总之,南腔北调,都熔于一炉,是《翻身的日子》的思路的扩大发展和交响化,可说是一脉相承的。1989年9月“上交”赴京是演出过,不知你听了没有?

只是纯民乐的大合奏还没有写过，原因是还在思考，如何写法。照西洋管弦乐的思维方式和配器方式，我认为是违反民乐特性的，是“扬短避长”。应该另辟一路，先从重奏开始。如1992年写的五重奏《和》，或者先写独奏（琵琶曲《玉》、古琴曲《江雪》），也许以后会专为民乐大合奏做一尝试吧，现在还难说。（附带说一句，《天乐》已由陈燮阳将管弦乐部分改为民乐队“翻译”过去，在香港演出过，效果也不错，真是难为了乐队队员了。）

罗唆太多了，谨颂

近安！

践　耳

1999.5.9.

践耳同志是我国80年代以来颇负盛名的多产作曲家，尤其是他的交响音乐创作，可说是我国音乐界这个领域中被公认的一位执牛耳者。我只是一个从事音乐历史研究的教师和业余的音乐评论者，比他小七岁。从他的来信中不仅体现了他为人的谦逊，还展示了他做事一贯认真的工作作风。从我的粗心大意的一句话，引出他对自己多年涉及民乐创作的全面回顾。这本身就为人们研究朱践耳的创作提供了一篇极有价值的第一手史料，也对我们从事音乐评论者上了一堂课——即使是真心话也不能随便乱说。我说那句话确实没有什么恶意，我非常喜欢践耳那首作品，觉得他早在新中国成立初期就写出了那样生动的民乐合奏（当时几乎绝大部分专业作曲家都还对民乐创作没有顾及，也比较生疏），实在是难能可贵的。但我在说这句话时，脑子里所存的印象，确实并非他当初为大型纪录片《伟大的土地改革》所配的原曲，而可能就是彭修文据此改编的民乐合奏（可是我一直就以为它是践耳的原曲）和后来又改编的同名钢琴曲。我对此没有做认真的调查研究，便武断地认为：“在他后来的创作进程中对这类创作写得少了”。践耳来信所做的说明，正反

映了我对此没有做必要的跟踪调查。作为一个音乐评论工作者,未做充分的调查就对一些音乐现象随便进行批评,这是非常要不得的深刻教训!

当然,几十年来,在中国的音乐界,对民乐创作的发展是有成绩的。特别在20世纪80年代后,中国的民乐合奏创作还呈现出一个新作频出、令人欣喜的现象。说明大家对民乐合奏的创作一直是非常关心的,衷心希望能在这方面取得更大的提高和进展。这一点也可从20世纪末《人民音乐》发动开展这一专题的讨论,连续几年先后发表了几十篇颇有分量的讨论,作者面涉及海内外华人音乐界得到证明。

但是,如果说从80年代以来,我国在交响音乐创作方面取得了公认的丰硕进展的话,那么在民乐合奏创作方面尽管不少作曲家在这方面做了种种大胆的尝试,但实际的效果还显得比管弦乐的创作有些逊色。从《人民音乐》所连续刊载的几十篇讨论文章中,既说明了大家对它的重视,也体现了大家深深体会到发展民乐(特别是其合奏)创作的艰辛。根本问题我以为可能有两方面:一方面是现有的民族乐队(尤其是对其大型的编制讲)从乐器的组合和音色的平衡协调等方面讲,还存在种种客观困难。这恐怕必须从乐器改革和创作实践两方面要同时做出必要的努力合作、相互配合才能逐渐见效;另一方面正如践耳同志所说的:"照西洋管弦乐的思维方式和配器方式,我认为是违反民乐特性的、是'扬短避长',应另辟一路。"现在有些同志的尝试,尽管提了"民族交响音乐"这个口号,实际上还没有跳出践耳同志上述"思考"的框框。看来践耳同志花了十多年的时间,进行了各种实际的"先从重奏试验开始"的做法是很有启示意义的。甚至我认为即使在民乐独奏方面,也应给予必要的重视。看来只有在民乐独奏和重奏方面取得相当的进展和积累大量实际的经

验(特别是如何解决既创意性地借鉴西方的有益的创作经验又逐步找到如何来发挥我国民乐特性上的“扬长避短”),同时,建议有关方面加强创作者、表演者和评论者的经常性的研讨活动,不断地将有关的实践给予必要的理论的总结。这样,我们才能在民乐合奏(包括民族乐器制作的改革)的发展上取得真正“质”的飞跃。

最后,作为一个中国的音乐工作者,我们都盼望在民乐创作,特别是民乐合奏创作方面取得令人鼓舞的发展。因为,这是当前音乐创作中最能体现中国特色的一个领域。真切希望在不久的将来,包括希望朱践耳同志在内,能在这个领域做出新的贡献,以此来昭示全国的乃至世界的音乐界!

对研究生的招生、课程设置、论文写作及答辩的若干建议

——2005年在北京召开的音乐院校“音乐学研究生工作会议”上的发言

总的原则是应该坚持以“宽进严出”的原则给予一步步落实，现在从教学体制讲已经逐步从原来的“计划经济”开始向“市场体制”的方向转变了。研究生的教学如何更好地面向国家高级人才需要的现实出发,既要适应我国青年人才资源的不断扩充,又要真正为国家培养出符合实际需要的真才实干的音乐理论人才,必须在从招生、课程设置和教学的进行、论文写作和答辩等环节，有个通盘的考虑和合理的规定。从而能使可以造就的人选得到应有的培养和提高,使每个毕业走向社会的硕士、博士,都是经过严格把关的、能够适应社会各方面对音乐理论工作要求的人才。“宽进严出”的“宽”与“严”,都应该有其符合实际的得到大家一致共识的原则和要求。而且,还应该对本科(学士)、硕士研究生、博士研究生这三个不同档次,都应该提出不同的要求标准,这样才能使我们的音乐学教学逐步走上不断提高的良性循环。

我从1956年开始在我系从事本科的教学，先后

培养出将近十名本科毕业生，从1992年开始从事硕士研究生的教学,先后培养了七名硕士,从1996年开始从事博士研究生的教学,先后培养两名博士。现在还有五名博士生、一名硕士生在学。前后已有较长的经历,取得了一些实际的体会。为了使对研究生的教学工作不断得到健康的发展和提高，提出下列一些工作的体会和建议，以供讨论批评。

一、关于研究生的招生工作

不同档次的学生应有不同的招生标准。

本科生:专业素质好(对音乐的理解敏捷、对问题的思考清晰、对认识的表述具有一定逻辑思辨能力),音乐基础比较全面,文化基础比较扎实。

硕士研究生:具备较好报考专业的基本知识和能力,具有较全面的音乐学基础理论知识(主要指中外音乐历史、中国传统音乐这两方面),较好的作曲理论基础知识(和声、作品分析)和技能(钢琴及其他乐器的唱奏),以及结合报考专业的思辨、分析能力。

博士研究生:具备较突出的报考专业的专业水平(通过对提交论文的审阅和主科的笔试)，具有符合报考专业所需的不同的音乐基础理论知识和技能(如对中国古代音乐史和民族音乐学应有较好的阅读古文的能力和较好的民族音乐的唱奏;对西方音乐史及中国近现代音乐史应具备较好的钢琴弹奏能力和作曲技术理论的知识和技能;对音乐美学等应具备较好的马克思主义的哲学、美学基础理论,和较强的思维敏感素质等),具有一定的教学、研究、编辑等实际工作经验。

现在存在的问题是:在招生工作中对这三个不同档次的要求不

够明确、不够稳定,使招生报考的出题、判卷、各专业(或各阶段)宽严要求不一,以及学生该如何准备,心中无数。

二、关于研究生的课程设置(对本科的课程设置,略)

硕士研究生:

1. 对本学科(音乐史学、民族音乐学、音乐美学等)系统发展的基础知识。

2. 有关文献学、逻辑学、分类学、人类学、历史学、语言学、心理学等方面的基本知识(根据不同专业需要而定)。

3. 不同学科基本功训练(如对中外代表性音乐作品的音乐学分析,对民族音乐学的专题田野工作),以及对音乐会、学术研讨会等活动的评述,和对口述调查的实践等)。

4. 不同学科的专题分析能力的学习和锻炼等。

现在存在的问题是:对必须开设这些课程的准备要求不严,有些课程的质量不够充实,有的教师的教学不够严肃认真。过去系或教研室领导亲自定期深入课堂听课的制度实际上已废弃,致使有关领导对之缺乏真切的理解。

博士研究生:

1. 与本学科有关经典文献的阅读和讨论。

2. 与本学科热点问题的文献阅读和讨论。

3. 与论文选题密切相关的音乐作品的分析研究和写作锻炼,以及与论文选题密切相关的“田野”工作的进行。

(上述博士生的课程均应尽量在导师本人的直接指导下进行)

现在存在的问题是:对这一环节的教学建设没有切实抓紧抓实,有时就将对硕士生的学位课程来代替;同时应如何认真抓好这

一重要的教学环节,更好地发挥导师的作用还不够。

三、关于研究生的论文写作

1. 选题的确定

硕士研究生:① 一般以“小题大做”为宜;② 选择研究有基础、但又存在一定空间可以继续挖掘可能的题目;③ 选择对本学科发展有参考价值的题目。

博士研究生:① 一般应该以“重题大做”为宜;② 注意选题的前沿性和开拓创意性;③ 选择论题具备创新探索和自主发挥的可能。

现在的问题是:尽管系及教研室对每个学生的“选题”都开始予以关注,但不同的教研室对这一环节的重视要求不一;从系里讲缺乏对不同专业的“选题”的要求,没有定期通盘的指导。表面上看似乎领导很放手,实质是工作马虎。

2. 进度掌握:第一学期经导师与学生反复商量的基础上基本定题;第二学期进行初步的材料收集和初步熟悉,如发现原定题目不适合及时改变题目;第三学期在进行深入调查的基础上写出“开题报告”征求教研室的批评和批准;第四、五学期根据“编写提纲”写作初稿;第六学期论文的反复修改及定稿。

3. 应在教学上贯彻“放开手与把着手”相结合的原则:特别注重把好选题、定题、开题的关和最后的修改定稿、答辩时的“陈述”这些步骤。

四、关于研究生论文答辩的评判标准

1. 基础工作(文献史料的收集、历史环境的掌握及重点作品著

述的分析)是否扎实。

2. 写作通顺并符合学术规范的要求。

3. 论据结合、条理清晰、论述的逻辑严谨。

4. 观点鲜明公允,学风严谨朴实;对这一点,应该特别强调认真贯彻"双百"方针的精神、尊重学生的观点而不是强求学生服从个别答辩委员的观点。

5. 对研究生答辩的具体情况系领导或教研室领导应该具体深入现场(列席答辩委员会的秘密会议)以掌握第一手情况。另外,对音乐学系的本科毕业,也应该举行正式的"答辩",而不能仅用"报告"来代替,现在不少外校的音乐学系均采取的本科生的毕业答辩,收效是比较好的。但至今有的学校还不改。

五、对研究生培养的主要目的是:依靠导师的指导、培养学生独立从事学术研究的方法和能力,培养学生树立优良朴实的学风。因此,关键在于选择在学术、人品上可以信赖的导师,充分调动导师的积极性,协助系、院领导把好研究生教学的各个环节。培养研究生的最终目的绝不仅是为了完成一些有质量的论文以推进学科的发展,而更重要的是从中培养出一批在今后的音乐生活中"真正有用"的音乐学新人。为了保证导师队伍的质量,可以采取在校内外认真调查研究(特别是从培养出的学生的工作实践中去考察)的基础上,定期进行不同学科的对导师教学质量的考评,不断改进导师的教学水平,以至调整导师的队伍。希望进一步健全对招生工作中的"论文审阅","出题、改题、评分",以及"答辩工作"中所必须确立的、合理公正的原则和机制。一切有关的措施、原则、机制的确定,主要的目的应是更好地发挥导师的积极性和责任感(因为,招进来后主要还是要靠这些导师来培养的),而不应是主要为了防止工作中可能出现的弊端。

我为什么重新编写了一本有关中国近现代音乐史的教材?

（这是根据北京高等教育出版社要求所写的一篇报道或报告）

一

最近有些朋友见到我于今年6月正式为北京高等教育出版社编写了新的《中国近现代音乐史》(近代部分),问我改写的原因。有人认为这是否是起因于这几年的“重写音乐史”的讨论?在那个讨论中有人曾对我提出批评,我的态度一向是欢迎的,我对自己过去的工作从来没有认为自己没有什么缺点和不足,即使有不同的看法,我也大多采取先冷静听取、不做一般的辩解,而更多的是认真考虑如何在自己过去的教材基础上做进一步的改进（最近已有初步的眉目及设想)。而这次这本教材的出版,其实早在2002年就提上了日程。当时,我一直想的是另一件事,即是否应该有一本适合在一般的高校（包括师范性高等院校)所用的“共同必修课”教材?尽管我给人民音乐出版社所编写的教材(指2002年的“二次修订版”)一直仍得到各校的支持,一再重印并达到了相当高的销售量。但

正像我书的“前言”中所说的：我感到那本教材对作为一般高校“共同课”使用，还存在“一多一少”的突出问题。即对作为“共同课”有些内容是“多”了，应做较大的删改，而作为全面反映我国这一百多年的音乐发展讲，则其内容却“少”了一大块，即从 1949—2001 年这五十多年的音乐发展完全没提。这个矛盾必须及早解决，否则这门课的教学就必然会越来越脱离现时的客观现实要求、脱离大多数学生的实际要求。关于这些，我不仅在一些音乐报刊上反复披露了自己的看法，而我更多是从各方面具体思考应如何在实际编写教材上努力去解决这个“一多一少”的问题，使这门已广泛得到开设的“共同课”的教学，给予“新的框架的设计”和“较大篇幅的内容”的增删。很高兴我的这些想法得到了高等教育出版社的支持，后来在有关“书名”的提法也得到了人民音乐出版社的谅解。现在这本教材的“近代部分”已经正式面世，它的“现代部分”最近也基本搁笔（估计很快即能面世），前后我几乎花了三年多的时间，算是可以初步“交卷”了。我相信它们会以其新的面貌引起音乐界，特别是从事这门课程的师生们的关注，当然其中也必然还会存在这样那样的不足。因为，它终究是一种新的思路和方式的开头，今后必定还要在这个基础上不断给予改进、提高、逐渐完善。

二

作为本科阶段的艺术通史性教材的编写，与作为一本通史性的学术专著是不同的。现在越来越多的高校将这门课列入“必修课”的行列，主要还是认为：这是一门向广大青年学生进行历史主义、爱国主义和艺术审美素质教育的重要环节，是一门通过历史知识的传授进行生动的马克思主义教育的一个有效阵地。但是，从教

学上讲，对所讲授的内容的视角、选材等，都必须受规定学时和能提供教学的硬软件设施，以及在内容、体例方面与中国古代音乐史的衔接、与一般的通史课、与其他艺术通史课相呼应等一系列因素的制约。也就是说，必须在这些客观的框架要求下，来组织教学的内容。尤其，对内容的选材、表述，必须特别重视贯彻“少而精”的原则，必须密切结合学生的实际水平和需要，重点以正面引导，传授最必需的、取得音乐界基本共识的、比较稳定的内容。作为个人的学术专著，就不必受这些限制了，完全可以单凭个人的学识和观点去发挥。当然，编写教材无论对史料的选择、对历史人物和作品的评述，也不可能没有自己的观点。但它必须在考虑上述种种出发点和框架的前提下去体现，不能将对学生的讲授变成宣扬自己独特见解和学术成果的“试验室”（作为选科性的“讲座”当然不在此例）。经过实践，我觉得对如何将以往讲授的“近代部分”进行内容的精练还是比较好办的，因为，终究这些内容经过多年的实践大家已经取得了一定的共识，客观的音乐生活也实际提供了不少可资借鉴的基础，而且多数学生对那段的音乐情况也大多知道一些。但是，对如何将过去缺少的“现代部分”这一大块补进去，是一个相当难的开头。“现代部分”所涉及的历史情况之复杂、代表性的人物及作品之多、所涉及的有关音乐创作风格和创作形式之大，以及音乐界对这些历史现象的评述之差异等，要将这些复杂多样的内容捋出一条新的脉络，要将这些丰富的历史现象通过典型的分析和叙述，硬塞在一个比较窄的框架中，是相当难的。所以，过去有些院校的任课老师大多对这个“现代部分”暂时采取回避的方针，现在一下子要将“回避”改为“正视”，深感有些力不从心。

三

根据自己多年的教学经验，开好一门课除了要有一本比较简明扼要的、供学生阅读的文字性教材外，更需下工夫的是必须选择好合适的典型现象、作品，并应给教师在课堂上的讲授有一定发挥的余地。音乐史教学首要的是要讲音乐，要使学生们通过一系列的音乐实例的认识去理解音乐的发展。空讲理论，不联系具体音乐，是很难将这门课便于学生接受和理解的。因此，作为教材就必须向授课教师提供值得关注的音乐实例（即谱例、乐例）。这个道理本来应该是容易理解的，好像也是应该办得到。但是，几乎所有经过实际教学的教师都感到做好这一点很吃力。因为，一细查，我发现我国在出版中国近现代音乐的乐谱、音响方面的工作，距离实际的需要实在相差太远了。即使有少数已出版的乐谱和音响，往往其谱式、其演唱和演奏大多不符合教学的要求。如不少典型代表作出版了乐谱而没有音响，也有出版了音响而没有乐谱，当然还有既无乐谱又无音响出版，还有一些原来有伴奏的声乐作品，出版的仅是单旋律的“简谱本”。已有出版的音响还存在：有些歌唱家演唱“学堂乐歌”，其演唱、其伴奏完全不符合20世纪初的具体历史环境；有些现在录制的20世纪20—30年代的艺术歌曲，随便地将原作者所写的钢琴伴奏改配以不伦不类的电声和架子鼓的小乐队；有不少民乐独奏作品，尽管独奏的质量是上乘的，但在买到的音响制品中喜欢配上原来所没有的乐队伴奏，等等。显然这些改变了原来历史面貌音响，就难以作为音乐史教学中的乐例。另外，即使其乐谱和表演没有改变原有的作品，甚至表演者还是当前比较有名的演唱、演奏者，还需进一步对他（她）们的诠释是否理想进行必要的对比。例如对青主的《我住长

江头》一般都以张权的演唱比较理想，对冼星海的《夜半歌声》一般都以沈湘的演唱认为比较理想。对于赵元任的《卖布谣》、《教我如何不想他》，我比较了许多演唱的版本，觉得过去中央民族大学宋承宪教授的演唱比较有深度；对于萧友梅的《问》的演唱，我觉得现在上海音乐学院的廖昌永的演唱确实比以往许多演唱家更出色，类似等等，都值得认真考虑。如何选择恰当的音响做"乐例"，我常常不得不舍弃那些录制音响质量不错，而代以音响不够理想但对其诠释比较好的录音资料。这就凭空增添了不少费时、费力的难度。这些问题的解决也可说是个无底洞，这次我也只能在自己能够做到的条件尽量去做，将来客观条件有了大的改善后，自然应该进一步不断地改进。

另外，过去我们写教材一般不十分重视选择确当历史图片。从20世纪90年代后，人们越来越认识到有关音乐图像学的发展，对音乐史学的研究和教学有很大帮助。有时一张历史的图片可以对某些历史现象提供很有力的说明。因此，在这次的教材编写中我开始重视了这一点，并在一些同志和部门的帮助下尽量做了一些努力。这样，将文字、谱例、图片、乐例配合起来，也许可以说是这门课程教材编写的一个新的尝试。我希望它能给提高教学的质量有个新的起点，至少可以对许多外地、外校的教师和学生，提供在课前课后一些实际的帮助。因此，一方面要考虑教学内容的"少而精"，另一方面又要照顾到目前有关的参考性史料还比较难找的实际情况。我在内容的叙述、作品的选择、特别是音响资料的录制，都留出比较富裕的量，以备教师授课的自主选择（从内容的取舍到音响乐例的补充等）和学生课外的自由阅读及欣赏。

四

过去由于政治的原因，中国长期是处于大陆本土和台湾、港澳地区相互隔绝的状况，编写音乐史常常只能对港澳台地区的音乐发展采取暂时回避、割舍的方针。从20世纪80年代以后，随着政治形势的逐步缓和，彼此间的文化交流也相应得到改善。但总的说，双方对对方的政治情况、社会生活、音乐发展的了解还只是处于刚刚“解冻”的状况。尤其对对方资料的掌握和音乐的研究还存在许多不足。可是，到现在还采取“回避”的方针，显然是说不过去了。这次在编写“现代部分”时，我勉强将自己能找到的资料（缺口仍然很大）做了发展脉络的粗浅梳理。限于自己的条件和水平，只能算是对自己过去做了一点突破，目的还只是给学生们对“中国现代音乐”有个稍为完整的概念。同时，还希望引起同行们的关注，给予多加批评，特别是共同做好进一步的补充和修正。

一本难得的地区、断代、专题音乐史著

——读吴赣伯《二十世纪香港中乐史稿》

（发表于《人民音乐》2007年第六期）

前些时意外欣喜地收到原香港民族音乐学家吴赣伯先生编著的有关香港民乐研究的巨著。我与吴先生在20世纪80年代末就认识，后只有不多的接触。开始我错认为他是一位毕业于上海音乐学院、80年代到香港定居的民乐演奏家，他的夫人项斯华女士则是享誉中外的古筝演奏家。90年代的一天，他匆匆从香港到北京，专程到我办公室晤谈香港民族音乐学会即将在香港举办有关"国乐问题"研讨会的有关事项，他是这项活动的主要组织者。说明他不仅从事民乐的演奏和教学，还是香港民乐界一位热心音乐研究和批评的活动家。当时在我的思想上还存在民族音乐学和音乐史学是音乐学领域中的两家，而我对民乐只是浅薄的欣赏者、爱好者，没有真正的技术根底，多少存有"隔行如隔山"的顾虑。当时我不仅婉拒了他的盛情邀约，对国内媒体上的有关讨论我也一般不敢涉足。

近些年来，音乐理论界对民族音乐学和音乐史学的研究，愈益呈现出相互靠近的要求和趋势，在音乐

史学的研究中不断将有关民族音乐的发展纳入选题的范围,在民族音乐学的研究中也不断增加了对历史发展的关注。这是当前我国音乐学研究不断引向深入的重要标志,其结果必将有利于中国音乐史学和中国音乐民族学获得双赢的进展。吴赣伯新著的出版正是这一双赢局面的具体体现。作者以自己长期在这两方面的积累,为音乐学术界提供了一份值得称道的沉甸甸的厚礼:一本难得的选题精当、内容丰富、观点鲜明的地区(香港)、断代(20世纪)、专题音乐(民族器乐发展)史稿。

一、选题精当

中国音乐史学、中国音乐民族学,都是内涵极其深广的大学科,几十年来许多学者为之所做的专题性的探究相当丰厚。无论对一个具体民族的音乐的综合研究,对某一宗教的仪式音乐,对某一具体乐种,对某一代表性历史人物,甚至对某一乐律中的某一个音,对某些音乐文献中的某一个字的推敲,都展开了专题性探讨、切磋,甚至相互讨论、争论。从本书作者个人经历讲,他曾在大陆生活、学习、工作了将近四十年,在香港工作了十多年,最后又在加拿大工作了十年左右。他对这三个地区的音乐生活、音乐活动(特别是有关中国民族器乐方面)均有较深的了解。他所选择的学术视角是"20世纪香港的民族器乐发展",这是一个非常有意义的选题。首先,20世纪无论对中国政治史、经济史、文化史、艺术史都是凝结着新旧矛盾冲突的十分重要的历史时期,而且正是香港开埠以来最重要的一百年。尤其对香港的文化、艺术、音乐的发展,这个阶段更是香港有史以来最辉煌的一页。其次,从香港人民的音乐生活讲,民族器乐的发展正是香港音乐发展、香港与大陆音乐和台湾音乐相互影响愈益活跃的

一个领域。当前,又处于香港回归祖国的初期,总结这一阶段的音乐发展,无疑对今后海峡两岸的音乐交流和音乐建设都会产生较大的影响。

二、内容丰富

这是一本拥有上下两篇、十四个章、四十个节、一百三十六幅图片、二十六万字所结构的学术巨著。作者根据多年所收集的大量史料,通过建立在各个不同社会层面各主要乐种的渊源、生存方式(青楼艺妓、街头盲讴歌伶等艺人的卖艺、"玩家"的聚会,一直到在新文化的推动下逐步走向专业的发展)这样一个巨大的社会背景进行全面的文字勾画。首先,以在这个巨大社会背景做宏观的思考,从而形成进行各种微观性的专题考察,并以之组成各种"条"、"块"、"点"的逻辑严明的构架,有论有据地将所收集的各种史料,包括他对这些史料的分析、评价,做"点面结合"的叙述,并坦率地提出他对有关问题的思考。如他抓住香港民族音乐中最有代表性的乐种"粤乐",从它最初的生存方式("八音班"、"青楼艺妓"、"瞽师"、"师娘"),一直到粤乐的各著名"玩家"(后来亦即其著名的演奏家)及其所组织的各种社团,包括他们的创作活动,进行系统的叙述,从中显示了他对这一历史现象的观察的深广。接着,他又通过对"香港中乐团"的概要介绍,及香港代表性"中乐"演奏家、作曲家及其主要"中乐"创作的全面概述,基本上做到了对香港传统民族音乐和香港近代音乐创作中有关民乐新创作发展抓住了一条主线、两个层次。因此,他的叙述能够做到"提纲挈领"联系各个有关的方方面面,从而使全书的论述基本上做到了"疏密有致、繁而不乱"。

三、观点鲜明

如前所述，作者坚持将自己的论述牢牢建立在他大量所收集的文献、口述及他亲身体会的史料基础上，始终坚持对问题的评述尽可能符合客观的实际。他对事物的分析和论断既是坦率的、有分寸的，又留有提供大家讨论的余地。这就说明他对艺术现象的思考和论述，实际上是贯穿了“实事求是”的唯物史观的要求。通读全书尽管我不一定完全同意作者所有的看法，但作者这种以“摆事实、讲道理”的口气、以通顺简明的语言，与读者平等交换意见的口吻，使人感到分外亲切。不像现在我们有一些艺术评论或史学批评，找到一点论据就大发“天马行空”式的宏论，用语生涩费解，唯恐读者小看了自己；或完全不顾学术讨论应有的学者之风，极尽冷讽热嘲之能事，读了使人仿佛觉得“文革”大批判的阴魂又要重新“死灰复燃”！

其次，全书主要涉及香港整个20世纪城市群众音乐生活中最有影响的两大领域之一——有关民族器乐发展的、所关注的、相当繁杂的人和事。但作者对所有他人的艺术创造始终贯穿着对前辈（如何柳堂、丘鹤俦、吕文成、刘天一、饶宗颐、张世彬等）劳绩的尊重，对同行（如吴大江、林乐培、罗永晖、关迺中等）长处的肯定，和对后辈（如罗炳良、陈永华、陈明志等）成长的珍惜。全书字里行间透发出作者对中华民族传统艺术的深厚感情、对香港同人为发展这种传统艺术的创造的关注，从中也渗透了他个人对中华民族的深厚的爱。他以众多事实有力地说明了，由于得到华人音乐爱好者的青睐和香港音乐工作者对祖国文化的深厚联系，中国民族音乐在香港这个以往典型的“殖民地”百年来所获得的发展已取得了一致公认的巨大成绩，并且他自始至终对这一形势的进一步发展寄托着厚望。

在论述中他还有机地联系香港民乐界与大陆民乐界、台湾民乐界的密切交往,从而促进了海峡两岸政治文化交流的互动。他以大量的事实证明了:一种重要艺术现象的发生决不是少数个人行为造成的,而是千百万热爱这一艺术的广大群众及其优秀代表的努力追求的结果。人民的艺术人民爱,艺术的健康发展离不了人民的支持。

除了上述的意见外,我也对作者提出一些希望。我觉得全书的上篇四章内容比较充实(当然对其第一章又感觉不够满足);全书的下篇九章内容不够平衡,其第二、五、六、七章较好,而其他几章觉得论述的深度略嫌不足。此外,对一些民乐新创作的本体分析和对香港与大陆的音乐交往、相互促进,也觉得有进一步加强的必要。这些要求可能有些主观,仅供作者参考而已。

最后诚挚地向作者表示感谢,我的体会非常肤浅,说得不对希望作者别生气!

我是如何进入音乐之门和为什么选择了音乐史研究和教学之路

（发表于《中国音乐》2003年第三期）

我出生于一个勉强挤进上层边缘的所谓“书香门第”，我的祖父汪荣铬，曾在清朝四川成都郫县官府当差（衙门里的一个“吏”），由于其祖先几辈都以“从儒”为业，曾为清政府先后授予“登仕郎”、“敕赠徵仕郎”的称号，在他中年逝世后曾获“晋赠奉政大夫”的称号。光绪年间，曾因四川水患，我的祖父曾举家避居江苏苏州。因而，我的父亲汪廷沐（又名静庵）曾得以在江苏入学，累经科试，迭获“秀才”、“优贡”的身份，并最终以江苏省第一名“拔贡”进京赴试、授予七品顶戴，并正式委派为江阴（?）地方的“官职”。我的两位祖母也因此获得了“七品孺人”、“晋赠宜人”的称号。这一段可能是我家最兴旺的时期。例如清末最后一位状元陆润庠，曾是我父亲的挂名“业师”，我们家与苏州当地的望族名门，如洪钧（他的如夫人即“赛金花”、《孽海花》中的主角，曾以夫人名义随他出使欧美）状元家、章太炎（清末民初的著名学者，曾参与过孙中山、蔡元培等组织的“光复会”、“同盟会”许多革命活

动)家、李准(曾任清末两广提督)家等,都算是有些来往的"世交"。

辛亥革命后,我父亲弃官回家,一度曾以挂牌行医(中医)为生,一边考入"江苏政法学堂"函授学习法律。在他获得正式毕业文凭后,主要派在南京政府设在镇江市的江苏高等法院任"书记官"(与检察官同级的文牍),但我们的家还是一直在苏州。起先住在城中心吉由巷自买的一幢两厅三进的老式房子。后来,可能是父亲中风、停职回家,为了节省开支,曾合居于我大舅家。所以,在苏州的书香门第中,包括我们的亲友中,我家是当时比较清寒的一家。但我父母对此一向"自持清高",从不巴结任何亲贵豪门。我的父亲尽管出身科甲,思想上并不保守。因此,我们弟兄姐妹都从未上过"私塾",而是在当地的新学堂接受教育。由于家境清寒,我的大哥读到高中毕业就只能辍学就业,二哥高中毕业后考入了完全由国家负担的国立税务专科学校"海事班"(即主要学习航海的专业),我和我的姐姐后来也只是靠争得在校"半工半读"(在学校图书馆做英文打字)的机会,才进入了苏州著名的东吴大学。也正因为家庭经济比较拮据,我的家人生了病,一般就是由母亲开几味中药或中成药对付,实在看来不行,才请我的表姐夫顾寅博士(留德的西医)来诊治。至于去医院治疗,那是根本想都不敢想的。因此,在我母亲(她是父亲的续弦)生的十个孩子中,有六个都在不同年龄段因治疗耽误而先后夭折。

上述家庭情况,决定了我从小除了学校里的音乐课外,几乎没有什么接触音乐的环境。家里连个普通的收音机都没有,也从不进入戏院、电影院等娱乐场所。唯一能与音乐有些接触的娱乐,就是星期天与我兄姐跑到附近的基督教堂,表面上像是去做礼拜,实质上是为了去听"唱诗班"唱圣咏;还有就是我喜欢听街上广东小贩的卖唱,和放学后偷偷溜进附近一家唱京戏的"开明大戏院"看热闹。

抗战爆发前夕,我的父亲因两次脑溢血而病故。由于偶然的机

会，我和母亲曾一度寄住在上海租界二舅家。在那里才听到了收音机的广播，也偶尔跟大人去电影院。后来，全家大小先后都逃难到了上海租界，靠大哥在上海中国银行当小职员的条件，勉强在银行的宿舍（现北京西路石门一路一名为“黄家花园”的弄堂）单独建起了自己的家。那时，在大哥的带领下，我和二哥、姐姐每逢星期天上午，常常到“跑马厅”附近的大光明电影院，去听当时驻守在上海的“美国第四舰队海军陆战队军乐团”在那里做礼拜前的音乐演奏。那是我们当时最愉快的欣赏音乐的机会了。另外，从租界街上商店的电台广播中，还经常听到有关抗战歌曲的播唱；从大哥那里还经常可以听到他当时钟爱的“夏威夷吉他”的弹奏，并且我们兄姐开始喜欢习唱《101 首最好的歌曲》那本英文歌集中的歌曲。1941 年冬“太平洋战争”爆发，作为“孤岛”的上海租界也沦陷了，我们家才重新回到苏州老家。在我一位表哥家，我听到了留声机放的唱片（绝大多数是我表哥买来的流行歌曲唱片），才算是在音乐方面又开了眼界，进一步提高了我对音乐的兴趣。

在音乐方面使我得到真正启发的是，在我进入了当时著名的苏州中学，那里有一位很有修养的音乐老师胡幽文（又名胡莲素，后来我知道她曾是著名音乐家陆修棠的原配夫人，也是启发我国著名歌唱家张权走上音乐道路的重要领路人）。她不仅有一副优美动人的好嗓子，也具有相当高的钢琴弹奏水平，而且还懂得作曲、指挥和丰富的音乐历史知识。因此，她的音乐课是我那时最喜欢的课程。在她的讲课中，我不仅领悟了许多我国从 20 年代以来的以赵元任和黄自为代表的优秀歌曲创作，还开始对欧洲的音乐大师的音乐有了初步的了解。她那时还领导了一个水平较高的业余歌咏团（苏州青年合唱团），排练了像赵元任的《海韵》、黄自的《长恨歌》那样的著名合唱曲。她还曾主持了全市性的学生歌唱比赛，指定的赛曲就是像赵元

任的《上山》、《也是微云》等优秀艺术歌曲(有关我与胡幽文先生的交往和其他情况,将来可以专文另行介绍)。当时,支持她的工作的苏州中学校长,也是一位过去直接得到李叔同教诲,与丰子恺、吴梦非等同辈的老音乐家裘梦痕。在我国音乐历史上曾起过不小影响的《中文名歌五十首》(歌集中的所有配图都是出自丰子恺的手笔)就是他与丰子恺合编的,他还独立编写出版过相当数量的中学音乐教材。

另外,在我初中毕业(1944年)后,进入了当时苏州唯一的高等学校"江苏省教育学院附属师范学校"。报考这所学校的主要目的是,在那里可以不交学费,还提供免费的住宿和伙食。过去我国公立师范类学校几乎都是如此,因而人们常戏称之为"吃饭学校"。在那里有位音乐老师范艺,他也是一位崇尚艺术音乐的好老师。他不仅教我们唱了不少优秀的中外歌曲(包括简单的合唱),还教了好多首由他自己创作的古诗词歌曲。如他根据宋代著名女诗人李清照的名篇所谱写的歌曲,就非常优美深情,使我们久久难忘。在他的影响下,当时学校好多同学都对音乐产生了浓厚的兴趣,还课外自发地进行合唱的排练,吸引了附近学校的同学的加入。如后来曾先后在国立社会教育学院音乐系、南京国立音乐院和中央音乐学院钢琴系学习,最后成为天津音乐学院钢琴教授的王进德,50年代后长期在台湾师范大学音乐系任教的范俭民教授等,当时都是参与我们一伙的积极分子。也就是在范艺先生的亲自领导下,我们组成了后来在苏州民主运动中最有影响的、以学生和教师为主的全市性进步社团"艺声歌咏团"(有关详细情况,过去曾有专文介绍,此处从略)。范艺先生在抗战胜利前夕,就突然离校到了解放区(实际是由地下党领导的游击区)从事革命工作。而经他创办的"艺声歌咏团",后来也在苏州地下党组织的影响下,又成为传唱抗日战争以来大量进步歌曲(包括相当数量苏联歌曲和优秀民歌)的中心。"艺声歌咏团"不仅在

推进当时苏州的进步学生运动和苏州解放初期的文艺运动中发挥了不小影响，也成了我们许多团员日后走上革命音乐道路的一个"摇篮"(有关情况资料除了保存在苏州博物馆中陈列外，还在文化部"党史办"的《新文化史料》中有专文刊载)。

1949年5月的苏州解放，为我最终决定进入音乐院校学习创造了条件。当年7月，我就在上海分别报考北京的"国立北平艺专"和"国立师范大学"的音乐系，并同时被两校录取。当年9月，我就离家北上，进入了"艺专"音乐系，主修作曲。当年10月，我随"艺专"音乐系部分师生又合并到新成立的"中央音乐学院"(最初校址在天津，至1958年后才正式迁回北京)。至1955年，毕业于该院的作曲系(因参加"治淮"及病休，延长了一年)。在毕业前夕，吕骥同志代表院领导跟我谈话，要我改行搞"音乐学"。先跟从张洪岛教授当"研究生"，再争取跟即将到来的外国专家学习(由于我的二哥在新中国建立前夕随船离沪后被迫留居台湾，所以当时认为派我出国留苏是不可能的)。当时，我对院方的决定觉得很委屈。因为我的成绩还属同班优秀的行列，舍不得今后不写音符而专搞文字性工作。但作为党员，又理应服从组织决定。所以，我是以从事外国音乐史的方向开始自己音乐学的生涯的。但是，到1958年暑假前，由于原定接吕骥同志的班、从事中国近现代音乐史教学的黄翔鹏同志调到音乐研究所，当时学院的领导赵沨同志又要我转向主要从事中国近现代音乐史的教学，而且要求我力争暑假后就上阵讲课。当时，正值"大跃进"的热潮，全国上下都在"敢想敢干"、"战天斗地"，我还能说不干?而且自己过去走上音乐道路的过程中，对我国以李叔同、萧友梅、赵元任、黄自、聂耳、冼星海、吕骥、贺绿汀，以及舒模、费克、宋扬等音乐家的作品，都比较熟悉，比较有感情。因此，我就痛快地接受了这个新的决定，并且很快就提出了一份这门新课的"教学大纲"草案，作

为对"大跃进"的献礼。当时,在"中国音协"内也成立了一个"中国近现代音乐史小组",由北京艺术师范学院的孙松林为首,我院的周畅也一度调往那儿工作,他们主要进行有关史料的收集;上海则开始了由孟波同志直接领导、以"师生集体编书"的方式搞起了有关"中国近现代音乐史"的编史工作。同年冬,学校正式迁北京,原来在校的所有苏联专家都因中苏分歧加剧而被迫中断回国。赵沨与音乐研究所领导李元庆同志商定,将原来学院音乐学系的、主要是外校来进修的"专家班"学员(如冯文慈、王东路、周柱诠、马矩、高士杰、杨概诚等老师)全体由我带领,与研究所李佺民、郭乃安、黄翔鹏等同志共同组成"中国近现代音乐史编写组"(简称"史组"),进行脱产的编史工作。但由于我在学校的课不能停,我必须每周回校上课一天,其余时间才在研究所与"编史组"一起工作。我的课只能靠自己编写讲义讲,而"编史组"集体写出的、共分五编的《中国近现代音乐史纲要》(以下简称"纲要")则是一年后才告完成的事。在编史的过程中,我逐渐对"史组"在某些问题的看法上也存在一定的分歧。如关于历史分期,我对完全按照革命史的分期,将只有三十年的"现代"部分还要分成四个阶段的做法是不赞成的,但我在集体编史的工作上还是采取"保留个人看法,服从大家的决定"的原则去对待,而在我自己编写的讲义中则仍按自己的想法写。再如我的讲义的章节框架内容也就与集体编写的"纲要"的框架有所不同,其他两者相互间的不同还有一些,这里不一一列举了。所以,后来我一方面始终公开承认在研究所这段集体编史工作对我的启示与帮助,一方面又继续在原有讲义的基础上编写自己的教材,两者都是实情,两者彼此又保持各自的面貌和风格,我想这在学术上不是不允许的。至于戴鹏海同志认为我的教材:"对人与事的评价或臧或否,其基本观点与《纲要》当无二致"(见2002年《音乐艺术》第一期第84页)的说法,那是他

根本没有读过《纲要》的原稿(他自己说“我没有见到”),更是没有对两者进行认真对比的主观推断而已。

由此可见,我所以最终会走上从事音乐史研究和教学之路的原因,首先是由于我的家庭条件和我是“半路出家”、由新中国成立前业余搞学生歌咏运动而进入音乐界的特殊情况所决定的。另外,与我的生活经历也有一定的关系。我生活于我国“从抗战前的旧社会,亲身经历了抗战爆发、抗战初期的上海“孤岛”时期、“太平洋战争”后的沦陷区、抗战胜利后的“国统区”学生运动,以及新中国成立后的十七年这一连串中国的社会大变动时期。因此,在音乐上,我对中国传统音乐和欧洲音乐都没有真正深厚的功底,但我比较熟悉中国城市社会的音乐生活,从中对中国早期的新音乐、对广大群众喜爱的革命歌曲以及它们与广大城市群众生活现实的密切联系,都有一定真切的感受和深厚的感情。我由衷地热爱这些音乐,钦佩这些音乐的创造者所写出的作品。认为这些作品的最可贵之处,就是与我国社会历史的变革、与广大群众的现实生活和他们的思想感情都蕴含着难以分离的血肉联系。随着自己对音乐理解的不断加深,培养了我对我国传统(特别是民间)音乐遗产的喜爱,我也不断加深了对欧洲珍贵音乐遗产,特别是古典、浪漫主义时期那些大师们传世之作的赞赏。但是,与中国20世纪新音乐的优秀作品比起来,还是后者使我感到更亲切,更能直接触动我的灵魂。我不否认后者在艺术技巧上比前者显得简单幼稚,甚至还存在这样那样的不足。但能够真正触动我的感情的,还是这些与时俱进地、真实记录了我所亲历的社会现实的“中国新音乐”。我不否认在这些土生土长的中国新音乐中不同程度地吸取了中国传统音乐和欧洲音乐的影响,但我更珍惜的是在这些更富于时代感的中国音乐作品中饱含着对祖国、人民的深厚的爱。这种爱是无法用创作的纯技巧来概括的。这种我国前

辈音乐家在自己艺术创造中所宣泄的爱，唤醒了我对音乐艺术的真知，也换得了我对他们的爱、我对他们作品的爱，并决定了我对20世纪以来中国音乐历史发展的基本看法。如果说，我对与这些现象相关的人和事有什么“或臧或丕”的看法，首先也是与我的上述认识和思想感情密切相关的。在这些方面，我自认为是真诚的。包括对过去受“左”的思潮的影响的认识，我确实存在一个“由信任到怀疑，由幼稚到逐步清醒”的提高过程。我觉得现在我还可能处于这一逐步提高、逐步清醒的过程中。我始终不像有些人那样，认为已进入取得“彻悟”的真果境界，我还得好好学习、自省。

有人说，进行中国近现代音乐史的研究和教学很危险，一不小心就容易“触雷”，还不如搞中国古代史或外国史“安全”。但我对自己几十年固守这一领域的研究和教学并不后悔（当然，我绝不丝毫轻视从事古代史、外国史研究和教学的意义）。因为，既然我是一名中国的音乐史工作者，认真总结我国这一百多年的音乐历史经验，总结在这段历史过程中无数我所热爱的前辈的心血创造，应该是自己（甚至还包括每一个中国音乐史工作者）的无可推卸的神圣职责。在这方面，应该说我们的工作（包括我自己在内）还做得很不够。我们不能将此重任推给后代，更不能推给外国人去做。如果我做得不够好，触一些“雷”，受一些批评、指责、误解，只能使自己今后更聪明些，工作少犯点错误。这又有什么可怕的？如果我能在这方面取得一些成绩，也是自己应尽的职责，没有什么值得骄傲自豪的，更不能作为自己责备别人的资本。

总之，对我国的历史和人民，对我们无数令人尊敬的前辈心血创造的爱，是我最终选择走上从事音乐史研究学之路的主要推动力。甚至我认为要真正做好历史研究和教学，首先就要以这种“爱”出发，这比对史料的掌握、对音乐技巧分析能力的提高、对理论写作能力的提高等等，都显得更为重要。

将美好的心愿变为现实
——编印《马思聪全集》之后

（发表于香港《信报》2008年2月28日）

耗时四年左右，动员众多作曲家、音乐表演家，以及一个出版社和两个音像出版社的《马思聪全集》（以下简称《全集》），总算基本全功告成。在各方纷纷表示庆贺之际，也仿佛卸下了一副重担。觉得是做了一件好事，又心有不安。《信报》要我写点自己的亲身感受，给关心此事的读者做个交代，确是责无旁贷。现将点滴“随感”如实向编者与读者汇报如下。

严酷的现实

1987年春，马思聪的突然逝世震惊了海内外音乐界和无数国人，人们以各种方式表达对这位杰出大师的悼惜和崇敬。翌年秋，有关单位在广州隆重举办首次“马思聪音乐创作学术研讨会”，并决定筹组“马思聪研究会”。1990年秋，在中央音乐学院正式成立了以吴祖强、苏夏为首的“马思聪研究会”，从此有关马思聪的研究开始走上有计划深入的轨道。当初，我

们曾多次将编印《全集》视做一项具有战略性意义的目标，但一直不敢将此正式提上议事日程。主要是必须取得家属的同意和委托，必须掌握足够的史料积累，必须有一支能够胜任的工作队伍，最后必须有一笔数目可观的经费支持。这是能否将编印《全集》提上日程的先决条件。面对这些严酷的现实，它只能是埋藏在我们心中遥远而美好的一个心愿。

将心愿变为现实，除了始终如一的努力外，要靠天时地利人和的机缘，但心愿毕竟是推动我们向前的动力源泉。经过近十二年的努力，我们在各方支持下，先后又举办了两次全国性的研讨会，三次规模不小的“马思聪作品音乐会”和对马思聪大型舞剧《晚霞》的上演，我们还编印出版了《马思聪小提琴作品集》、《马思聪歌曲选》、文集《论马思聪》、《马思聪年谱》（初稿），以及有关的录制马思聪作品的音响制品。这一切，实际上都为《全集》的编印做了人力和舆论的铺垫。

我们又先后取得了家属对出版马思聪作品的授权，特别是得到了将马思聪晚年所有遗作的复印权。与此同时，我们的国力蒸蒸日上，国家的政治地位日益强大，发扬祖国优秀文化遗产逐渐成为上下一致的宏愿。这一切都标志着编印《全集》的机缘已经来临，必须抓住这一有利时机。

在2002年秋，中央音乐学院举办纪念马思聪诞辰九十周年系列活动后，由“马思聪研究会”倡议，成功地推动了中央音乐学院与广州市文化局共同将《全集》编印出版列入其重要工作规划，并确定了“北京出人、广州出钱”，“目标指向全国、编辑工作落实在一地一单位”，和“组织一个干实事的编委会，使所有工作基本置于编委会的直接领导之下”等工作原则（这些提法并非当时就这样宣布）。四年来依靠两方面领导的放手关怀，和马思聪崇高名望与丰硕成果的光辉，使我们终于一步步将“严酷的现实”逐步发生根本性的转变。

规划和工作

编印《全集》要动员众多的专业人员和行政人员，没有一个建立在对马思聪音乐创作基本了解和对马思聪资料基本掌握的基础的"规划框架"，是难以将工作全面推开的。大约花了整整半年时间，我们订出了一个出版"八卷十册"的框架（后因出版的原因才改为七卷九册，基本分类内容未做大的改变），为人力资源的调配和经费概算的确立奠定在科学分析的依据上。四年来的工作，证实了我们最初这个规划框架是合理的。经过一年的筹备，至2003年初，工作全面启动，并基本上按原定的工作进度超额地向前推进。

这里所说的"超额"，主要是指在书谱校订工作全面开展一年之际，我们就将对马思聪作品的音乐录制提交双方领导，作为《全集》的"二期工程"列入原定的规划，以弥补过去对不少音乐家全集的编印没有音响的缺憾。这是一项牵涉到更多人力和经费的大胆"新设想"，不管将带来多大的工作困难，必须"趁热打铁"地"抢"这有利的时机。所幸双方领导及时、痛快地给予了巨大的支持，这是我永生难忘的。没有他们的支持，一切美好的愿望和努力都将只是空想！

工作班子

原定八卷十册书谱校勘工作的全面铺开，我们动员了以刘霖、唐建平、叶小纲为代表的一批著名作曲家承担各"分卷"的主编，和以吴祖强、苏夏、杜鸣心为代表的前辈承担相应分卷的"顾问"。他们不仅是教学上的学科带头人，又是音乐界的名流、忙人。但我们所面临的出版编辑恰恰几乎都是没有实际经验的新兵。因此，必须另组

一个直属编委会领导的精干的工作班子。这个班子除我外，有学校音乐学研究所长戴嘉枋、“学报”编辑部主任肖琳、院图书馆书谱部主任马荣国和音响部主任吴旭、一位离职多年的乐队演奏员金毓镇，以及一位在学的博士生高洪波。他们虽然大多还没有炫耀的盛名，但都是各具实力、热心实干的好同志。例如业务秘书金毓镇同志，早年从我院大提琴专业毕业后曾在专业乐团工作多年，在音乐界的人际关系广泛，他的主科老师又正是马思聪的妹妹马思琚教授，他与马思琚的女儿、女婿等都曾是同班同学，天然地成为我们与马家保持密切联系的“代表”，他还就住在我院、有一辆车，实际上常常充当了编委会的“专用司机”。又如行政秘书肖琳，过去曾是我创办“学报”时的干事，经过多年在学报工作的锻炼，她不仅熟悉版式设计和校对、出版工作，还是一位抄谱能手、长期兼任“学报”的会计。尽管他们的本职工作都很忙，对“编委会”的工作只是业余的“义务兵”，但他们却是协助推动编委会全面工作的重要核心和可靠的“突击手”。

乐谱“校定”（原题“两条战线同时并进”）

如前所述，为了“趁热打铁”把录制作品音响工作提上日程，我们适时地将全部工作分为两条战线同时并进。即由老戴与出版社继续抓“书谱”这条线，由我负责“二期工程”的制订计划、搭架子，并与许多过去不太熟悉的演奏、演唱、指挥、乐团、音响公司负责人打交道，充当了一个类似音乐经纪人的角色。这完全是一摊新业务。所幸的是，我能取得中央音乐学院与广州市文化局两方面领导的充分信任，还多少在音乐界有较广泛的人缘，手里又有专款的支配权。总的说，这条战线的工作还能一步步地向前推进。当然，两条战线同时并进、又两项工作都必须在同一预定期限内完成，难免终日处于紧张、

忙乱的状况。但目标已定，就没有退路。目标就是鞭策自己、鼓励大家一致向前的巨大动力。

两条战线同时并进也带来了意想不到的收获，那就是通过将复印好的“校对谱”给演奏者去排练，又发现“校订谱”中还残存的不少错误。尤其是那些原以为“错误比较少、已出版的印刷物”，它们“骗过”了校勘者、编辑、专职校对者的眼，却“骗不过”演奏者、指挥的眼。其实道理很简单，他们要对乐曲进行正确的诠释，就必须首先以实际的演奏对乐谱进行一丝不苟的“校对”。这次要是没有这个“两条战线的同时并进”，许多错误就可能给糊里糊涂地混过了！

“齐清定”与编《全集》

“齐、清、定”是当前各项编辑工作的前提，但它对编印《全集》往往不大行得通。因为，《全集》的付印稿本身，往往就只是一份初步“齐、清、定”的模坯。在编印过程中发现了新的乐谱就要及时加进去，发现原来的校勘还有错就要及时再改。因此“定”就必然根据情况的发展“变”了。

此外，《全集》中有相当数量的稿件，只能说是作者的“初定稿”、“未定稿”甚至仅是“草稿”。对《全集》稿件的编辑加工，更重要的是要对作者原稿所涉及的方方面面做进一步研究，尽可能既忠实于作者的本意，又给予必要的修正和提高。例如，这次《全集》所涉及的管弦乐手稿，由于时间跨度较长，不同年代的原稿写法就存在记号、符号不统一的现象；对已出版的印刷稿也存在同一作品不同版本的不统一。《全集》不等于“手稿集”，《全集》要着眼于提供广大读者的实际运用，而“手稿集”只是提供少数研究者进行研究做参考。前者的编辑要求应该更多考虑它的现时实用性。

过去不少不同时期的出版物，都可能带有其先天的局限，就要根据《全集》的要求给予必要的弥补和修正。例如，编印马思聪作品的“小提琴卷”，即使90年代出版的《马思聪小提琴曲集》，不说乐谱仍有错外，还缺了好几首应纳入的作品。这次有的在发稿后才及时补上，有个别的就没赶上。同样，这次编印马思聪的“歌曲卷”，仅依靠90年代出版的简谱本《马思聪歌曲选》，其中明显的错漏就更多了。为此，编委会不得不另找专人给一项一项去查找、删换，做了很大的“返工”。所以，作为一个《全集》的编者或出版编辑，仅仅根据人家向你提供的素材进行表面的技术加工，这是远远不够的。应该在你所担负的领域先做必要的资料查找，对所有的疑点都应紧抓不放、弄个明白，并提出修改或补充的具体建议，以至对整个框架体例的必要调整！

“正打着歪”

编委会成立之初，关于马思聪50年代写的话剧《屈原》音乐，只有保存在中央乐团的全部乐队“分谱”和1985年为演出需要由一位不熟悉配器的热心人士所拼写的“总谱”（后来就因此无法演出），而听说其原总谱保存在北京某文艺单位。到2003年为了编订《全集》，曾要求它复印一下也未得允许（说是“找不到了”）。根据那份拼写的所谓“总谱”，我们费了很大的劲才整理出其中的一个乐章，只得将它权做一份“附录”纳入《全集》。不过，我们对此还是不甘心，就设法通过私人关系擅自先去那个单位的仓库找，前后三次终于找到一份“《屈原》音乐的总谱”。经过理直气壮地反复交涉，又经过有关领导部门的关怀督促，终于在和睦的气氛下“无偿地”得到了这份总谱。这时《全集》工作已进入后期，来不及抄谱付印，只能用“照相制版”的方式“挤进去”。在即将交付出版之前，我们再对这份“乐谱”细致

审阅，意外发现有几个疑点！第一，是乐谱所用的谱纸均有“国立音乐院”的标志，而马思聪过去从未用过这样的谱纸；第二，是在乐谱最后标明“写于1959年滨海楼”，其年份和地点与马思聪的情况也对不上号；第三，是乐谱的笔迹不大像马思聪的手迹。当时就想到，早在40年代，刘雪庵先生曾为这部话剧上演写过音乐，会不会这份乐谱不是马思聪的而是刘雪庵的？必须弄清，否则就将闹个大笑话了！

我们从两个方面进行认真查证，包括请当时曾排练过马思聪《屈原》音乐的指挥家韩中杰和马思聪胞妹马思琚教授查验其乐谱，他们均持否定意见；又通过对刘雪庵有关作品进行查对和请刘雪庵子女对乐谱进行手迹的验证，他们一致兴奋地证明那是刘雪庵在1959年凭记忆将自己该作品进行重写的手稿。这个意外收获不仅找到了刘雪庵的珍贵手稿，还弥补了我们工作中险些闹“笑话”的大错。可是，这个“正打着歪”结果，并未改变多年寻找马思聪这个作品的愿望还是落了空！

我们对此仍然不甘心，想既然马思聪这部作品的乐队分谱完整地保存在中央乐团，再努力从这一途径去找。结果又发生了一次另一个“正打着歪”。那份总谱仍未找见，却意外在那里找出了马思聪建国初期创作，并传说早就“丢失”的另一部作品《“欢喜”组曲》的“总谱抄稿”。这部作品当初仅在中央音乐学院成立典礼时由马思聪亲自指挥演出其个别乐章，据当时听过的少数人回忆，都感觉其音乐风格非常生动新颖而富于朝气，是一部令人难忘的好作品。可是由于某些原因，马思聪后来就不再提、不再演了，这份乐谱也似乎“消失”了。这个意外的发现太令人振奋了！我们立即调动所有方面，将这份新得的总谱交付出版社正式绘谱，一面赶紧设法录制音响。当时找国内乐团插不进去，也担心其演奏质量。从过去为我们录制马思聪《第一交响曲》的经验，我们只好再次求助于“俄罗斯爱乐乐

团”。开始这个请求使那里的左贞观团长非常为难。因为当时已是夏季即将到来，按俄罗斯惯例乐队队员们均要分别去郊外度假。左团长表示如果接受，也得到9、10月份才能完成。可是，按我们音响录制的日程，所有录制好的作品必须在8月份进行全部统排的“后期处理”，否则就无法在9月底向广州交出“样盘”去压制，就将影响预定在12月举行的《全集》首发式。

俄乐团襄助

最终，左团长还是为我们所说服，接受了这个“破例”的请求，在8月中旬将录制好的“样盘”送来了北京。他的附言是：“马先生的音乐写得太好了，完全出于队员们的意外，他们愉快、顺利地完成了这次录制。”

同时，当左团长得悉有关马思聪《屈原组曲》的种种为难经过，他热情主动表示愿意帮我们将该作品的乐队分谱重新进行“拼写”总谱，他还可请一位“抄谱专家”一起工作。当然，这个工作只能留待秋季才能“开工”。左团长是当今俄罗斯的一位知名作曲家，加上欧洲的“抄谱专家”的丰富经验，这当然是非常理想的搭配。

这个经过多年努力无法实现的愿望，经他们深情友谊之手，连乐谱、带音响于今年12月全部以崭新的面貌得以“新生”！尽管在时间上已无法“挤入”这次的《全集》，只能作为《全集》的“补遗”提前留下来，并作为中俄音乐界的生动友谊，永远留驻我们的心间！

尾 声

四年来的工作是紧张的，我们完成了七卷九册的“书谱部分”

(初步统计包含管弦乐总谱 2166 页、其他乐谱 1354 页、图像 271 幅、文字约 56 万字);完成了十三张 CD 的“音响部分”(初步统计包含 “交响音乐”3 张,“协奏曲”2 张,“大型合唱”2 张,“小提琴独奏”2 张,“器乐重奏”2 张,“钢琴独奏”1 张,“独唱、合唱”1 张,其中有半数以上属于“首演”、“首次录制”)。在工作过程中,我们不断提高了对马思聪音乐遗产的理解。他不仅是中国小提琴音乐发展的杰出的奠基者、开拓者,他为中国交响音乐创作的发展也做出超过他所有前人的辉煌成就。他还在大型声乐套曲、室内重奏、艺术歌曲、钢琴音乐,以及舞剧音乐、歌剧音乐方面都写下了许多令人敬佩的优秀作品。过去他的许多作品,特别美国时期所写的作品,至今都还属首次发表、首次演出。

这次对《马思聪全集》的编印出版,才使我们真正将这位杰出艺术大师在中国近现代音乐发展的辉煌成就向世人做了初步的、全面的形象展示。如果说,在中国近代音乐史出现了像萧友梅、赵元任、黄自、聂耳、冼星海等光辉的名字,那么马思聪无愧是从“抗日战争”以来,中国音乐界最杰出的一位先驱。他为了苦难而伟大的中国革命和中国人民无保留地贡献了自己的一切,他的努力不仅丰富了中国现代音乐的宝库,而且对今天我们为社会主义新创作的发展仍具有极大的启示和指导。

深信随着他所有优秀音乐遗产的传播,随着《全集》的广泛发行和深入研究,必将为中国社会主义新音乐事业的建设和世界现代音乐艺术的发展发挥更为强大的推动和贡献!

(另一篇内容基本相同的文章,以《艰巨光荣的历史性任务》的题名,发表在《人民音乐》2008 年第一期)

附 录

一、汪毓和学术简历和学术成果

个人简历:

汪毓和,男,四川成都人,中央音乐学院研究员、教授、博士生导师。20世纪80年代以来,曾先后任该院音乐学系副系主任、音乐研究所所长等职,还先后为中国艺术研究院和中央音乐学院培养了十二名硕士、十一名博士(其中三名还在学)。还历任中央音乐学院学术委员会委员、中央音乐学院学位委员会委员、中央音乐学院教师职称评审委员会委员、文化部研究人员高级职称评审委员会委员,以及中国音乐家协会理论委员会委员、顾问,《音乐研究》编委、《人民音乐》编委、《中央音乐学院学报》编委,北京音乐家协会理论创作委员会主任、中国音乐史学会副会长、顾问,马思聪研究会副会长、会长等社会兼职。

五十多年来,主要致力于音乐史的研究和教学,并长期从事音乐评论。主要著作有《中国近现代音乐史》(1984年人民音乐出版社出版,1992年"修订版",2002年"二次修订版")、《欧洲音乐史》(张洪岛主编,1983年人民音乐出版社出版)、《聂耳评传》(1987年人民

音乐出版社出版)、《中国现代音乐史纲 1949—1986》(1991 年华文出版社出版)、《中国近现代音乐家评传》(上、下册、近代部分,1992 年、1998 年文化艺术出版社)等。

先后参与《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的编写,并兼任其编辑委员会委员及其"中国近现代音乐"分支学科主编;《聂耳全集》、《冼星海全集》的编订,并任其编辑委员会委员。2003 年开始担任《马思聪全集》("书谱部分"及"音响部分")的编辑委员会主任。

另外,曾长期应邀为国内各地及香港各高等院校、音乐家协会进行讲学,以及多次参与并主持全国性的学术会议。几十年来,他曾在国内各主要报刊及音乐理论刊物上发表了二百多篇专题论文及音乐评论(主要目录附后)。近二十多年来,他又先后作为国家教委哲学社会科学博士点重点科研项目的课题组负责人、国家"八五"重点科研项目的负责人进行科研工作。近几年来,他还先后承担《简明中国百科全书》音乐部分的顾问(具体负责条目框架的制定和全部条目释文的二审),大百科全书出版社与中央音乐学院合编的《音乐百科全书》的副主编,大百科全书第二版"音乐学科"主编,中华民族文化促进会举办的"20 世纪华人音乐经典"艺术委员会委员等工作。

二、著述(包括编著、与人合编、主编、收入他人编的文集等)

1.《怎样读谱》(与孙从音合编),中国少年出版社,1959 年

2.《德国音乐》(H.哥德斯密特在华讲学稿,汪毓和与谭冰若、冯文慈合编)音乐出版社,1960 年

3.《中国现代音乐史纲》,音乐出版社,1964 年(内部发行)

4.《中国近代音乐史》,人民音乐出版社,1984年

5.《欧洲音乐史》(张洪岛主编,撰稿者还有陈宗群、汪毓和、于润洋),原名《外国音乐史·欧洲部分》,由中央音乐学院内部出版,1983年以现名由人民音乐出版社出版

6.《中国艺术》(英文版),撰写"音乐"一章,外文出版社,1984年

7.《聂耳评传》,人民音乐出版社,1987年

8.《中国近现代音乐史教学参考资料·歌曲部分》(与徐士家、俞玉姿、梁茂春、陈永连合编),人民音乐出版社(内部发行),1987年

9.《中央音乐学院院史》(汪毓和主编,撰稿人为王凤岐、苏木、汪朴、索承禄),人民音乐出版社(内部发行),1990年

10.《通俗音乐漫话》(与黄礼仪、蒲方合编),知识出版社,1991年

11.《中国现代音乐史纲》1949—1986(汪毓和主编,参加者还有徐士家、陈永连、朱代红)华文出版社,1991年

12.《中国近现代音乐家评传》(上册,近代部分),文化艺术出版社,1992年

13.《中国近现代音乐传》之一:为抗战发出怒吼,为大众谱出呼声——作曲家冼星海

《中国近现代音乐传》之三:峰高无坦途,探索无止境——作曲家李焕之

《中国近现代音乐传》之三:辛勤耕耘的园丁——音乐教育家苏夏

《中国近现代音乐传》之三:忠诚艺术事业,热爱少年儿童——女作曲家李群

中国艺术研究院音乐研究所编,向延生主编,春风文艺出版社,1994年

14.《回首百年》(中华民族文化促进会,主编汪毓和、陈聆群)其中收入两篇,重庆人民出版社,1994年

15.《中国近现代音乐史》(修订版),人民音乐出版社,1994年

16.《论音乐与音乐家》,广东高等教育出版社,1996年

17.《音乐史论新选》,中国文联出版公司,1996年

18.《中国近现代音乐家评传》(下册,现代部分),文化艺术出版社,1998年

19. 远程教材:《中国近代音乐史纲》,中国电子音像出版社,2000年

20. 教学参考资料:《中国近代音乐史教学参考资料》(歌曲部分,汪毓和主

编),世界图书出版社西安分公司,2000 年

21.《中国近代音乐史》(第二次修订版),人民音乐出版社,2002 年

22.《聂耳音乐作品研究》,湖南高等教育出版社,2002 年

23. 文集:《美的启迪——全国著名专家谈美育》(中一篇),高等教育出版社,2003 年

24. 文集:《钢琴教学与演奏艺术》(童道锦、孙明珠编选)其“中册”中收入三篇,人民音乐出版社,2003 年

三、评论文章

1.《美学问题和怎样提高我们的美学修养》,《音乐教学》第三期,1956 年 7 月 5 日

2.《谈谈朱工一的〈序曲〉和关于它的两篇评论》(笔名“木禾”),《人民音乐》1957 年第一期

3.《一个难得听到的音乐会》,《天津日报》1958 年 3 月

4.《重大意义在于“革命的”这三个字》,《人民音乐》1958 年第十二期

5.《关于十九世纪欧洲浪漫主义的音乐》,《人民音乐》1959 年第一期

6.《中国新歌剧的第一个里程碑——对歌剧“白毛女”的研究与分析》,《音乐研究》1959 年第一期,《音乐建设文集》下集

7.《对批评者的期望》,《人民音乐》1959 年第七期

8.《内蒙古人民英雄的颂歌》,《人民音乐》1959 年第十、十一期

9.《深情和真挚的演奏——听德累斯顿交响乐团演出》,《大公报》1959 年 10 月 13 日

10.《难以言传的诗情画意——捷克交响乐团音乐会听后感》,《中国青年报》1959 年 11 月 22 日

11.《优秀的革命家——张曙》,《北京歌声》1959 年第十二期

12.《唱歌是否为了欣赏》,《人民音乐》1960 年第一期

13.《民族风格与地方色彩》,《音乐研究》1960 年第三期

14.《英雄的形象，智慧的结晶——评歌舞剧“刘三姐”》（与伍雍谊合写），《人民音乐》1960年第十二期

15.《匈牙利作曲家——弗兰次·李斯特》（笔名一丁），《集邮》1961年第二期

16.《关于轻音乐的问题》，《文汇报》1961年2月23日

17.《唱歌和歌唱艺术——谈郭淑珍的表演》，《人民日报》1961年3月22日

18.《从几部作品谈交响乐反映历史革命战争的问题》，《人民音乐》1961年第三期

19.《关于当前群众歌曲创作几点感想》（笔名“乙丁”），《人民音乐》1963年第四期

20.《究竟什么是值得我们担心的问题》，《光明日报》1964年7月23日

21.《歌唱新人新事的热情诗篇——甘肃省四出小歌剧观后》，《光明日报》1965年11月15日

22.《歌剧“向阳川”观后》，《光明日报》1965年

23.《一次有意义的钢琴演奏会》，《光明日报》1965年

24.《深揭狠批“四人帮”割断历史的罪行》（本刊评论员），《人民音乐》1977年第二期

25.《我国现代音乐文化发展重要的三十年》，《北京音乐报》1979年5月30日

26.《谈谈赵元任音乐作品中的创新问题》，《人民音乐》1979年第五期

27.《质疑与商榷——读“也谈作风和风格”之后》（笔名“一芒”），《北京音乐报》1979年8月21日

28.《对批评者的殷切期望》（笔名“一丁”），《人民音乐》1979年第九期

29.《解放思想，拨乱反正——关于三十年代左翼音乐运动和“国防音乐”问题》，《音乐论丛》第三辑，1980年1月

30.《“五四”时期的歌词创作》（笔名“一丁”）《词刊》1980年第三期

31.《殷切呼吁》（笔名“一芒”），《北京音乐报》980年3月25日

32.《唱歌听乐要注意选择——关于“流行歌曲”问题的一封信》（笔名“王林”），《北京音乐报》1980年4月29日

33.《发扬我国抒情歌曲的现实主义传统》(笔名"一芒"),《人民音乐》1980年第五期

34.《从电子音乐谈起》(笔名"一丁"),《辅导员》1980年第6期

35.《现代专业音乐的建立和发展》,《中央音乐学院学报》1980年第一期

36.《祖国无时不在关怀自己的儿女——记台湾省籍著名作曲家江文也》(笔名"一芒"),《中国新闻》第9287期

37.《人民音乐家聂耳、冼星海》,《中央音乐学院学报》1981年第四期

38.《莫扎特经济情况辨正》,《音乐爱好者》1981年第四期

39.《应发扬实事求是的科学学风》,《音乐研究》1982年第一期

40.《继承、创新与民族性》,《人民音乐》1982年第四期

41.《音乐的美与现实——读王朝闻"无声复有声"后感》(笔名"求真"),《人民音乐》1982年第八期

42.《浅谈爱情歌曲创作》(笔名"一芒"),《人民音乐》1982年第九期

43.《重读李凌"音乐杂谈"》(笔名"求真"),《人民音乐》1983年第二期

44.《为什么不能说舒伯特是资产阶级音乐家呢?——与陈天顺同志商榷》(笔名"一芒"),《中央音乐学院学报》1983年第一期

45.《关于音乐时代性问题的几点认识》,《音乐研究》1983年第二期

46.《歌舞艺术一次新的大胆探索——陕西省歌舞团"仿唐乐舞"观后》,《西安戏剧》1983年第三期

47.《从文艺学想到音乐学》,《艺术世界》1983年第五期

48.《一位可敬的老一辈音乐家——为贺绿汀音乐创作活动五十周年而作》,《光明日报》1983年8月11日

49.《演唱艺术的内容与形式问题浅谈——读有关程琳演唱的两篇评论之后》,《北京音乐报》1983年8月10日

50.《从"轻音乐"的"轻"字谈起》(笔名"一芒")《北京音乐报》1983年9月10日

51.《贺绿汀同志创作生活五十年》(与梁茂春、徐士家合作),《音乐研究》1983年第四期

52.《杜鸣心的交响音乐创作》,《人民音乐》1984年第五期

53.《从马思聪平反想起》,《北京音乐报》1985年1月

54.《作曲家李焕之及其创作》,《人民音乐》1985年第二期

55.《中国革命音乐的第一面光辉旗帜——为纪念聂耳逝世五十周年而作》,《人民音乐》1985年第五期

56.《关于流行音乐之浅见》,《解放军文艺》1985年第三期

57.《中国近现代音乐》、《新歌剧》、《马可》、《杜鸣心》、《费克》、《音乐教育》、《国防音乐》条目释文,载《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》

58.《聂耳在艺术创作上的大胆创新》,《星海音乐学院学报》1986年第一期,并收入《论聂冼》论文集

59.《欧洲音乐史》,《青年百科知识》丛书,河北人民出版社

60.《有关中国近现代音乐史学建设的三点感想》,《音乐研究》1986年第一期

61.《吉他史话》,《人民音乐》1987年第二期

63.《传统与现代的结合——听香港中乐团演出》,《人民音乐》1987年第十一期

64.《辛勤耕耘的园丁——记作曲家苏夏教授》,《人民音乐》1987年第十二期

65.《聂耳创作中的音乐形象》,《中央音乐学院学报》1987年第一期

66.《我国现代音乐教育事业的开拓者萧友梅》,《音乐艺术》1987年第四期

67.《合唱艺术中的一棵新蕾——听北京"天爱合唱团"演唱之后》,《人民音乐》1988年第三期

68.《谭小麟及其音乐创作》,《中央音乐学院学报》1988年第三期

69.《关于马思聪经历中的一些史实问题》,《中央音乐学院学报》1988年第二期

70.《歌剧"西厢记"的作者屈文中》,《人民音乐》1989年第二期

71.《质朴、深情、纯净——浅谈杜鸣心音乐创作的个人风格》,《人民音乐》1989年第四期

72.《中国现代合唱音乐(1946—1976)》,《音乐研究》1989年第二期

73.《四十年来我国声乐创作发展概况》,《中央音乐学院学报》1989年第四期

74.《对我院音乐艺术科研工作四十年来的简要回顾》,《艺术教育》1989 年第五期

75.《萧友梅在专业音乐教育建设上的业绩》,《艺术教育》1989 年第六期

76.《中国近现代音乐史与当代音乐研究概述》,载《中国音乐年鉴》1989 年,文化艺术出版社

77.《中央音乐学院简史》,载《全国高等艺术院校简史汇编》,浙江美术学院出版社,1991 年

78.《冼星海传略》,载《中国近现代音乐家传略》第一册,春风文艺出版社,1994 年

79.《我国音乐理论建设的一件大事——为〈中国大百科全书·音乐舞蹈卷〉问世而写》,《人民音乐》1990 年第一期

80.《四十年来我国音乐理论建设的回顾》,《人民音乐》1990 年第二期

81.《中学生要不要学点音乐史》,《怎样向中学生讲授中外音乐史知识》,载《无字的诗——音乐》,吉林教育出版社,1992 年

82.《辛勤耕耘五十载,英姿不减当年——评晓河及其歌曲创作》,《人民音乐》1990 年第四期

83.《在"音乐思想座谈会"上的发言》,《人民音乐》1990 年第五期

84.《对半个多世纪以来中国交响音乐的回顾与评价》,载《中国新音乐史论文集》,香港大学亚洲研究中心编印出版,1992 年

85.《从江文也的钢琴创作化的交融看东西方音乐文化的交融》,《民族音乐研究》第三辑,"江文也研讨会论文集",香港大学亚洲研究中心与香港民族音乐学会,1992 年

86.《评戴于吾的少年儿童合唱作品》,《人民音乐》1991 年第六期

87.《答"应言实"》,《人民音乐》1991 年第七期

88.《秦人、秦筝、秦声——评周望的古筝音乐会》,《人民音乐》1991 年第八期

89.《一次令人难忘的音乐演出——青年演奏家田凝与卡曼·西亚拉的音乐会听后》,《人民音乐》1992 年第一期

90.《黎锦晖儿童歌舞音乐的历史意义》,《人民音乐》1991年第十二期

91.《中国合唱音乐发展概况》,《音乐学习与研究》1991年第一、二期连载

92.《回顾、思考、展望——〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表五十周年有感》,《人民音乐》1992年第五期

93.《时代的歌声——王玉西声乐作品音乐会听后感》,《人民音乐》1992年第十一期

94.《马思聪在中国近现代新音乐文化发展中的地位》,《人民音乐》1992年第十二期,转载《论马思聪》,人民音乐出版社,1997年

95.《迎接华人音乐的春天——为"20世纪华人音乐经典"曲目发布而写》,《人民音乐》1993年第二期

96.《对进一步提高我国音乐创作的感想》,《群言》1993年第九期

97.《40年代的苏州艺声歌咏团》,《新文化史料》1993年第五期

98.《江文也钢琴创作中的民族因素》,《中央音乐学院学报》1994年第一期

99.《吴祖强及其音乐创作》,《人民音乐》1994年第五期

100.《瞿希贤及其音乐创作》,《音乐研究》1994年第三期

101.《抒发出千千万万人民心声的音乐——从几首抒情歌曲和歌剧〈伤逝〉谈施光南艺术风格的浅见》,《人民音乐》1994年第九期;该文另摘要刊于1994年的《音乐周报》,题目为:《抒发出千千万万人民心声的音乐》

102.《吕骥及其音乐创作》,《人民音乐》1994年第十二期

103.《通俗乐器口琴演奏创新路》,《音乐生活报》1994年12月2日

104.《无私无畏,忠贞不逾——贺绿汀及其音乐创作》,《人民音乐》1995年第二期

105.《中西音乐交流史稿》读后感》,《人民音乐》1995年第三期

106.《20世纪华人(大陆)音乐创作概述》(上、中、下),《音乐探索》1995年第一、二、三期连载

107.《听乐随感一:"刚才没有唱好,再重唱一次",好样的!》,《音乐周报》1995年4月21日

108.《听乐随感二:"音色"——合唱艺术的灵魂》,《音乐周报》1995年5月

12日

109.《听乐随感三:为了明天,向那伟大的年代致敬》,《音乐周报》1995年5月20日

110.《抒时代之音,融华夏之情——李焕之及其音乐创作》,《人民音乐》1995年第四期

111.《20世纪华人音乐创作概观》,载《回首百年》,重庆出版社,1894年,后又由《音乐探索》在1995年第一、二、三期连载

112.《聂耳歌曲创作的艺术特征、成就和影响》,载《回首百年》重庆出版社出版,1994年

113.《毕生敬业,严谨练达——江定仙及其音乐创作》,《人民音乐》1995年第六期

114.《尊重前辈业绩,发扬民族音乐传统——纪念刘天华诞辰百年》,《人民音乐》1995年第七期

115.《中国近代音乐发展中的光辉篇章——救亡抗日音乐(为反法西斯战争胜利50周年而作)》,《音乐周报》1995年8月11日

116.《〈中西音乐交流史稿〉读后》,《人民音乐》1995年第八期

117.《古诗词歌曲——传统教育的好形式》,《中国教育报》1995年5月29日

118.《对音乐评论工作的认识与建议》,《音乐艺术》1995年第三期

119.《缅怀与纪念——在陈田鹤逝世40周年纪念会上的讲话》,《音乐周报》1995年10月

120.《在质朴深情中追求美好情趣——代前言》,载于戴于吾作曲的《童声合唱曲20首》,《中国青年出版社》,1995年

121.《一位在艺术创新上不断探索的作曲家——罗忠镕及其音乐创作》,《中国音乐》1995年第四期

122.《推动全国音乐艺术院校研究工作的盛会》(笔名:一丁),《音乐周报》1995年12月22日

123.《是怀旧,更是向往——对"苏联歌曲热"有感》,《音乐周报》1995年12月29日

124.《浅谈李凌同志的音乐批评》(为“李凌音乐思想学术研讨会”作的论文),载于《李凌研究文集》,广东教育出版社,1995 年

125.《何必如此小题大做——对“现代音乐之争”有感》(笔名:一芒),《音乐周报》1996 年 1 月 19 日

126.《回顾,希望——从音乐舞台看首都音乐生活》,《音乐周报》1996 年 2 月 2 日

127.《丁善德——为中国音乐事业奉献终生》,《人民音乐》1996 年第一期

128.《古诗词歌曲——传统教育的好形式》,《中小学音乐教育》1996 年第二期

129.《合唱之花遍地开——听北京市中小学合唱节所想到的》,《音乐周报》1996 年 6 月 21 日

130.《汪立三——为中国钢琴音乐开拓新境界》,《人民音乐》1996 年第三期

131.《纪念陈田鹤》,载于中国函授学院的内刊《音乐学习》1996 年第一期(此文实际就是根据我在纪念陈田鹤的音乐会上的讲话转载的)

132.《在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐》,《中央音乐学院学报》1995 年第二、三、四期连载

133.《为人民的事业贡献终身——纪念马可逝世 20 周年》,《人民音乐》1996 年第四期

134.《对中国近百年音乐发展的一些思考》,《中央音乐学院学报》1996 年第四期

135.《乐坛巾帼逞英豪——听“爱乐女”交响乐团演出有感》,《人民音乐》1996 年第六期

136.《从毛泽东〈对音乐工作者的讲话〉看我国近现代音乐的发展》,《中流》1996 年第十二期

137.《注重音乐比赛的民族化》,《中国艺术报》1997 年 3 月 14 日

138.《身在香港,心系祖国——为屈文中逝世五周年而作》,《人民音乐》1997 年第二期

139.《辛亥革命前后的军歌》,《音乐研究》1997 年第一期

140.《促进音乐创作的关键在于提高对音乐表演的重视和要求》,《钢琴艺术》1997年第一期

141.《从章红艳的演奏谈中国民族器乐的发展》,《人民音乐》1997年第九期

142.《田汉与解放前国统区进步音乐运动的发展》,《音乐研究》1998年第三期

143.《自我否定、自我超越、不断前进——记作曲家朱践耳》,《人民音乐》1997年第五期

144.《一部珍贵的充满诗情的音乐文献——读廖辅叔的〈乐苑谈往〉之后》,《人民音乐》1997年第六期

145.《为祖国的花朵更加绚丽——记作曲家李群》,《人民音乐》1998年第二期

146.《历史与历史著作,历史观和史学批评》,《中国音乐》1999年第一期

147.《关于音乐通史的写作》,《中国音乐》1999年第二期

148.《关于史料的收集、整理和研究》,《中国音乐》1999年第三期

149.《对中国近现代音乐史研究中几个史学观点的认识》,《中国音乐》1999年第四期

150.《歌声中的20世纪——百年中国歌曲精选"序二"》,中国国际广播出版社,1999年

151.《关于艺术歌曲之我见》,《人民音乐》1999年第九期

152.《关于中国近现代音乐史学科建设的概述》,《中国音乐学》2000年第一期

153.《50年中国音乐回顾之一:伟大的转折,历史的新篇章》,《中国音乐》2000年第一期

154.《50年中国音乐回顾之二:50、60年代的音乐创作》,《中国音乐》2000年第二期

155.《50年中国音乐回顾之三:"文革"时期的音乐和"文革"后的拨乱反正》,《中国音乐》2000年第三期

156.《50年中国音乐回顾之四:80年代以来的中国音乐创作和理论研究》,《中国音乐》2000年第四期

157.《关于中国艺术歌曲的演唱问题——简评声乐教授宋承宪先生》,《人民音乐》2000年第十期

158.《不断向民族文化贴近——试论江文也音乐创作风格的演变》,《人民音乐》2000年第十一期;全文载《论江文也》(第三次江文也研讨会文集);中央音乐学院学报社,2000年

159.《从王莘的〈歌唱祖国〉想起》,载王莘《献给祖国的歌》,百花出版社2000年

160.《关于"重写音乐史"——读〈"重写音乐史":一个敏感而又不得不说的话题〉之后》,《音乐艺术》2001年第二期,此文转载《音乐周报》2002年

161.《正确理解贯彻"双百"方针,努力提高群众歌曲的创作》,《人民音乐》2002年第一期

162.《吕骥与中国近现代音乐的发展》,《人民音乐》2002年第二期

163.《马思聪音乐创作浅介》,载《马思聪音乐艺术研究专辑》,《广州音乐研究》2002年第五期

164.《李遇秋与中国手风琴音乐创作》(与高洁合作),《人民音乐》2002年第五期

165.《聂耳生平,聂耳主要作品创作年表》,载于郭超的《国歌历程》,中国国际广播出版社,2002年

166.《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》,《中国音乐》2002年第四期

167.《古稀之声情更醇——听声乐教授宋承宪从艺60周年音乐会有感》,《音乐周报》2002年11月1日

168.《关于"重写音乐史"问题的几点感想》,《黄钟》2002年第三期

169.《我是如何进入音乐之门和为什么选择了音乐史研究教学之路》,《中国音乐》2003年第三期

170.《中国现代音乐艺术教育的重要代表——赵沨》,《高校艺术教育》2003年第一期

171.《中国"公主"在瑞典——国际贝藏松作曲大赛获得者田蕾蕾》,《人民音乐》2004年第一期

172.《关于进一步推进中国近现代音乐史教学改革的几点建议》,《人民音乐》2005年第二期

173.《"流派"问题之我见》,《音乐周报》2005年2月4日

174.《中国近现代音乐文献总述》,《中国音乐》2005 年第一期

175.《琵琶、刘德海与中华文化——兼与梁茂春先生商榷》,《人民音乐》2005 年第五期

176.《刘雪庵先生及其音乐成就——为纪念刘雪庵先生 100 周年而作》,《人民音乐》2006 年第一期

177.《中国钢琴音乐的开拓者、奠基者——丁善德》,《人民音乐》2006 年第三期

178.《怀念黄晓庄同志——为纪念“四八烈士”遇难 60 周年而作》,《人民音乐》2006 年第四期

179.《在“吕骥作品首发座谈会”上的讲话》,《人民音乐》2006 年第七期

180.《交响音乐创作要更好地贴近群众、贴近生活》,《人民音乐》2006 年第十期

181.《红军长征的音乐记忆》,《中国艺术报》2006 年 10 月 20 日

182.《朱践耳同志关于民族器乐创作的一封信》,《人民音乐》2006 年第 12 号

183.《如何正确认识、评价聂耳及其音乐创作》,《民族音乐》2006 年第六期

184.《从对萧友梅音乐思想的评价谈起——在“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会的发言》,发表于《人民音乐》2007 年 2 月号

185.《一本难得的地区、断代、专题音乐史著——读吴赣伯〈二十世纪香港中乐史稿〉》,发表于《人民音乐》2007 年 6 月号

186.《恩师、同事、同志、畏友——为纪念廖辅叔教授诞辰一百周年而写》,发表于《人民音乐》2007 年 12 月号

187.《牢牢扎根在祖国土地和人民的基础上——中国合唱音乐百年发展概述》,发表于《合唱艺术》2007 年 12 月

188.《艰巨光荣的历史任务——写在〈马思聪全集〉编印之后》,发表于《人民音乐》2008 年 1 月号

189.《莫扎特的时代和莫扎特的音乐》,在“外国音乐史研讨会”的发言

190.《我对黎英海及其音乐创作的了解——在黎英海教授 80 华诞学术研讨会上的讲话》

191.《一封从未发表的有关对〈新音乐〉月刊批判陈洪和陆华柏的复信》

192.《对研究生的招生、课程设置、论文写作及答辩的若干建议》——2005年在北京召开的音乐院校"音乐学研究生工作会议"上的发言

193.《我为什么重新编写了一本有关中国近现代音乐史的教材？》

（根据北京高等教育出版社要求所写的一篇报道或报告，发表的情况没有太关注）

194.《将美好的心愿变为现实——编印〈马思聪全集〉之后》，香港《信报》2008年2月28日

195.《贺学友郭淑珍80华诞》，《人民音乐》2008年第二期

196.《中国民歌合唱的产生与发展》，《合唱通讯》2008年2月号

197.《本世纪上半叶我国传统音乐在新的历史条件下的演变》

198.《浅论关于贺绿汀在抗日战争前后两篇有关对中国音乐界的批评》——2003年（在上海音乐学院纪念贺绿汀百年诞辰学术讨论会上的发言）

199.《2003年在北京纪念刘北茂百年诞辰研讨会的发言》，载于《刘北茂百年诞辰纪念文集》

201.《正确理解贯彻"双百"方针，努力提高群众歌曲的创作》，《人民音乐》2002年第一期

202.《中国大百科全书·二版》若干大条目："音乐"、"记谱法"、"歌唱基本方法"、"中国歌唱艺术"、"西方歌唱艺术"、"中国音乐" 等（写于2002年至2003年）

（在上述目录外还有约几十篇，有待今后进一步整理补充；又凡未注明发表者，也待查）

四、培养学生

本科生：郑伯农、张前、王凤岐、梁茂春、鲁松龄、徐士家、俞建军、常罡、徐冬等

硕士研究生：匡慧、刘红军、陶亚兵、汤琼、蒲方、周行、张一凤、胡涯、程兴旺、任秀蕾、高洪波、张慧（以上均已取得学位）

博士研究生：高洁、简巧珍、胡天虹、刘云雁、国华、汤琼、蒲方、魏艳、程兴旺（以上均已取得学位）、高洪波、任秀蕾、邬晶琳；

进修生：韩伟（越南留学生、本科生、毕业）

熊凡德（东德国留学生、进修研究生、结业）

赛颂菲（美国留学生）、进修研究生、结业）

贝蒂娜（奥地利留学生、进修研究生、论文指导、结业）

五、主要涉外学术交流活动

1. 1987 年应香港浸会大学的正式邀请（并经文化部的正式批准），作为客座教授进行为期一月的专题讲座。

2. 1988 年及 1990 年先后两次赴香港大学亚洲研究中心与香港民族音乐学会召开的“中国新音乐国际研讨会”，并先后均在会上发表了专题论文；在 1990 年还参加了上述团体召开的有关“江文也音乐创作第一次国际研讨会”，也在会上做了专题发言；以及 1995 年在北京召开的“江文也音乐创作第三次国际研讨会”，在会上也做了专题发言。

3. 1992 年、1993 年参与由中华民族文化促进会组织“两岸三地”代表性音乐家共同举办的“20 世纪华人音乐经典”优秀曲目的选定推选、评定，及在北京的颁奖、首次公演（各种形式的音乐会共 11 场）；至 1996 年还随大陆多个著名作曲家、理论家、演唱奏家，及管弦乐队、合唱队赴台湾（台北、台中、高雄）进行巡回演出、参加与台湾音乐家座谈等活动。

4. 1998 年、2000 年、2002 年曾应邀参加由中日双方有关学术团体主办的“中日音乐比较学术研讨会”（先后在哈尔滨、日本冲绳、上海），均在会上分别提交了论文及作报告。

5. 2001 年在北京参加“杨荫浏学术成就国际研讨会”，在会上做了有关《中国近现代音乐史学科建设》的专题发言。

6. 2004 年 12 月在海南岛参加由中国音乐学院、中国民族管弦乐学会等团体召开的“刘德海音乐国际研讨会”，在会上做了专题报告《刘德海、琵琶、与中华文化》。

六、主要著作获奖概况

1.《中国近现代音乐史》（第二次修订版，人民音乐出版社），2004 年正式被选为“中国文库（第二辑）·艺术史类名著”；2007 年被评为“中国音乐金钟奖首次理论评论奖二等奖”。

2.《浅论丁善德与他的钢琴创作》（原名《中国钢琴音乐创作的开拓者、奠基者》，发表于《人民音乐》2006 年第三期）获“北京史文联第五届文艺评论二等奖”。

3.《中国近代音乐史纲》（电子课件，中国电子音像出版社）获“全国现代远程教育精品课程”。

4.《中国近现代音乐史》（“现代部分”，高等教育出版社出版），获“2006 年全国高等教育‘十一五’国家级规划教材”。

七、对我的介绍、评价

1.《耕耘不止，坚忍不拔——音乐史学家汪毓和》（徐士家），载于中国艺术研究院音乐研究所编《中国近现代音乐家传》第四册，春风文艺出版社，1994 年

2.《笔耕春秋绘锦绣　脚踏实地写人生——汪毓和音乐学术研究及教学成果之探缘》（程兴旺），《音乐生活》2007 年第 7 期

3.《艰辛非学术征程——记中国近现代音乐史学科的奠基者汪毓和》（张辉），载北京高等教育丛书《德艺双馨的艺术院校名师》（主编：何钊、吕桓甲），中国广播电视出版社，2007 年